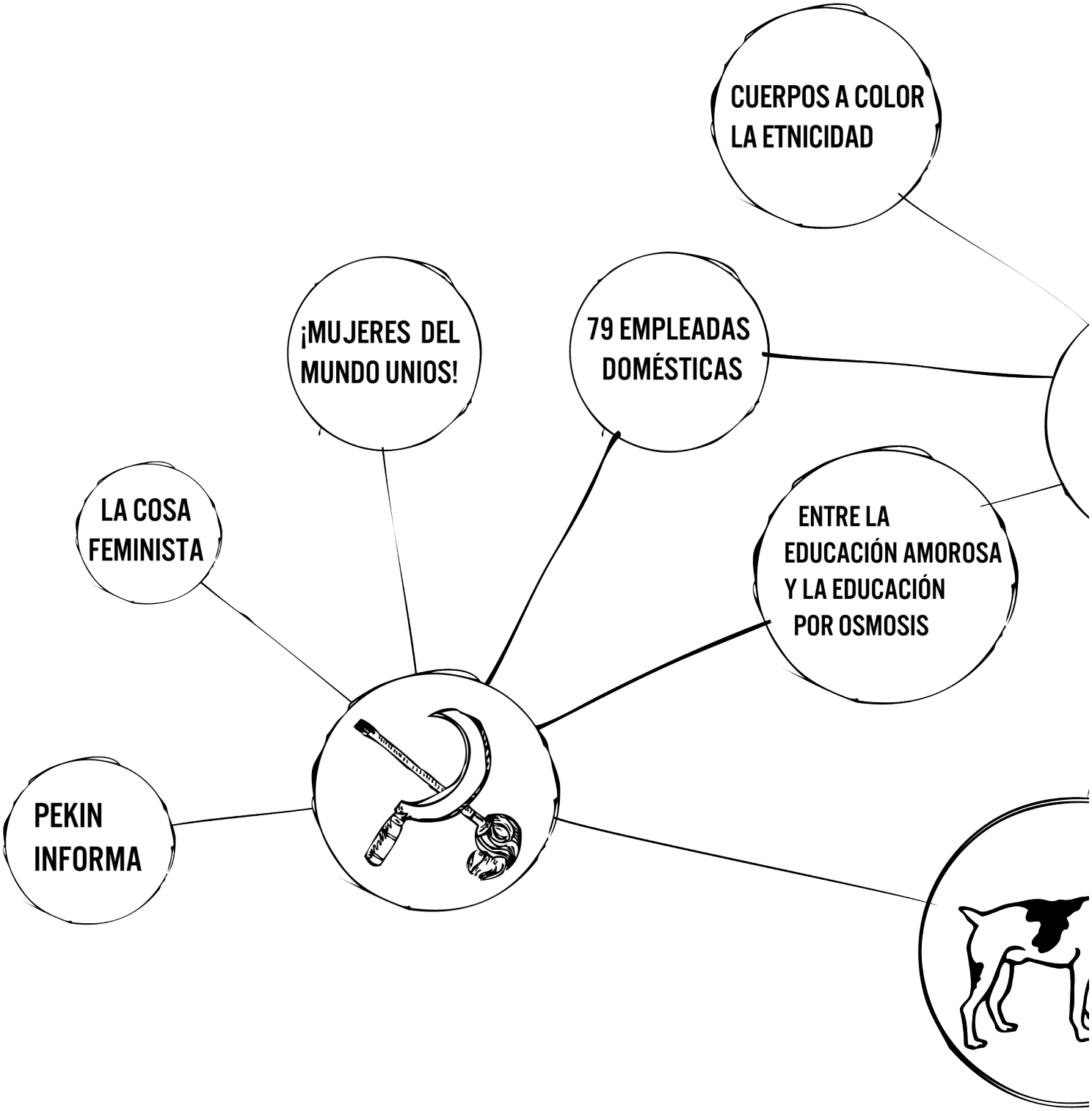
# VOZAL

¿PERRA QUE LADRA NO MUERDE?


CUERPOS A COLOR
LA ETNICIDAD
¡MUJERES DEL
MUNDO UNIOS!
79 EMPLEADAS
DOMÉSTICAS
LA COSA
FEMINISTA
ENTRE LA
EDUCACIÓN AMOROSA
Y LA EDUCACIÓN
POR OSMOSIS
PEKIN
INFORMA

# INDICE

EDITORIAL ..... 3

GRITAR/HABLAR/DECIR ..... 5

SI TE DICEN PERRA...
TIENEN RAZÓN
MARÍA TERESA GARZÓN ..... 12

PERRA HABL@
COLECTIVO LA PERRERA
(NATALIA IGUIÑIZ/SANDRO VENTURO) ..... 19

¿DIJO USTED LESBIANA?
ANGELA ROBLES ..... 21

EL EUFEMISMO DE LO NO BLANCO ..... 23

ARTE Y FEMINISMO:
ENTRE LA EDUCACIÓN AMOROSA
Y LA EDUCACIÓN POR ÓSMOSIS
MÓNICA MAYER ..... 26

CUERPOS A COLOR
LA DIVERSIDAD
SOL ASTRID GIRALDO ..... 41

ANDRÓGINOS, HOMBRES
VESTIDOS DE MUJER, MARICONES...
EL MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ
GUISEPPE CAMPUZANO ..... 48

DOMESTICIDAD:
EL TRAPERO Y LA HOZ ..... 58

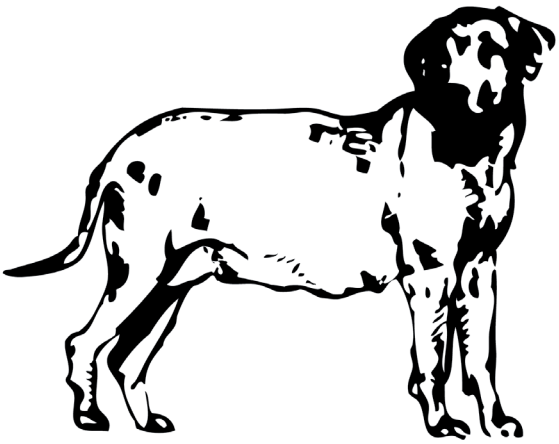
LA COSA FEMINISTA
NICOLÁS GÓMEZ ..... 64

97 EMPLEADAS DOMÉSTICAS
DANIELA ORTIZ ..... 72

PEKÍN INFORMA,
FEMINISMOS Y MILITANCIAS EN CLEMENCIA LUCENA
MARÍA SOL BARÓN ..... 75

¡MUJERES DEL MUNDO, UNÍOS!
MARIS BUSTAMANTE ..... 85

# EDITORIAL



Al escribir la editorial de la revista, notamos que habíamos empezado a definir cada uno de los conceptos que queremos presentar, a partir de lo que no son. Más tarde nos dimos cuenta de que siguiendo este tipo de lógica cumplíamos obedientemente con uno de los mandatos de la metafísica occidental: pensar en términos de oposiciones binarias jerárquicas. Más que corregir semejante contradicción, decidimos evidenciarla, porque muestra las bases del pensamiento en el que hemos sido educadas.

Nuestras oposiciones sin embargo, no buscan reforzar las dicotomías hombre/mujer, escritura/oralidad, voz/silencio, teoría/acción, etc. Este tipo de dicotomías son el resultado de una forma específica de imponer un ordenamiento del mundo de manera que se naturalizan las jerarquías y se subalterniza al otrx perpetuando los discursos dominantes como verdades irrefutables. Nuestras oposiciones buscan otras formas de pensar/escribir para desplazar estos tópicos.
Desde aquí nos situamos, ladrando desde y contra el falogocentrismo.

**LADRAR NO ES ESCRIBIR,** ni dar conferencias en universidades, ni tener un discurso sólido y coherente, aunque puede ser todo lo anterior. Ladrar vale la pena cuando la calle esta en silencio, cuando se ladra desde cada esquina, cuando se despierta al vecino. Oír como Ladra: el lenguaje de la frontera[1]. Ladrar es hablar en una lengua menor. El ladrido incluye también lo que no es considerado lenguaje: el grito y el gemido.

**MORDER NO ES PELAR EL DIENTE,** implica una decisión más contundente, mordaz, violenta si se quiere. La mordida, sin embargo, la gran mordida que le da el feminismo al sistema se hace en jauría. Es un trabajo minucioso y colectivo a punta de mordisquear las bases de un orden heteropatriarcal, colonial, racional.

**PERRA NO ES NI HOMBRE NI MUJER.** perra no es humano, es un lugar de enunciación. Cualquiera puede devenir perra[2], cualquiera que no esté contentx con las cosas tal y como están. Ser perra es también ser puta. Perra designa el lugar de las sexualidades inapropiadas. Ser perra es situarse desde un lugar subalterno para devolver una mirada altanera. Es bailar divertidamente el baile de los que sobran. It´s not my revolution if I can´t dance to it[3].

---

1 ANZALDUA, Gloria. (1987). Bordelands/La frontera, San Francisco, Aunt Lute Books.

2 ZIGA, Itziar. (2009). Devenir perra, Barcelona, Melusina.

3 Cita popular que parafrasea un fragmento de la autobiografía “Living my Life” de Emma Goldman.

**VOZAL NO ES BOZAL**, es una voz colectiva, es un debate pendiente. Es un punto de encuentro, de disenso, un lugar para ladrar solx o en manada. Vozal es el antónimo de mordaza, es un megáfono. Vozal muerde desde el sur, un sur no necesariamente geográfico, un sur condición, un sur subalterno

Lanzamos en la convocatoria de la revista una serie amplia de preguntas con la intención de lograr un primer recorrido por prácticas estéticas situadas desde feminismos latinoamericanos. Vozal tiene la necesidad de plantear relaciones (acuerdos y desacuerdos) entre propuestas separadas en el tiempo y en el espacio, pero que apelan a un enfrentamiento directo con su propio contexto.
A partir del material seleccionado (por convocatoria y por invitación) encontramos ciertos puntos de convergencia temática que permitieron una puesta en común de los trabajos . Esta convergencia temática se canaliza en tres núcleos fundamentales:

**GRITAR/HABLAR/DECIR** : Gira alrededor del lenguaje de odio como proceso de subjetivación blablabla y algunas estrategias que subvierten la injuria, convirtiéndolas en lugar de autoenunciación.

**EL EUFEMISMO DE LO NO BLANCO** : Propone una mirada a distintas maneras en que la noción de raza ha sido utilizada como eje de dominación. Se plantea un recorrido por el funcionamiento de este concepto en distintos puntos geográficos y en relación al sujeto mujer con la intención de sugerir que la noción de raza es móvil (no ontológica) y se adapta a diferentes contextos.

**EL TRAPERO Y LA HOZ** : Relaciona la clase con el sujeto mujer, explorando los cruces del feminismo con diferentes movimientos de izquierda e indagando cómo estos cruces cuestionaron la asignación tradicional de la mujer al ámbito doméstico.

# GRITAR/HABLAR/DECIR

Mónica Eraso J.

## MARCHAS, TEXTOS Y OTROS LUGARES DE DIS-PUTA

**"Para todos los sistemas de machos y fachos la mujer es una puta;**
**mueran los sistemas, vivan las putas"**

**Graffiti de Mujeres Creando**

La perra se encuentra "entre el estigma y la potencia" para citar el título de la conferencia de Jorge Palomino[1], si bien funciona como insulto cotidiano, la palabra perra ha sido, desde hace por lo menos 12 años, uno de los lugares de enunciación de una línea importante del feminismo contemporáneo, una línea que propone la necesidad de apropiarse radicalmente del propio cuerpo como lugar de resistencia micropolítica.

Perra se usa hoy sobre todo como un apelativo hacia las mujeres o sujetos identificados como mujeres, que por su manera de vestir o de actuar, dan la sensación de ser portadorxs de una sexualidad activa y placentera.

Al parecer, la relación entre mujeres y perras viene de 1770, cuando en un creciente interés sobre la reproducción humana, Lazzarato Spallanzini, un médico/sacerdote, entra a experimentar con perras, demostrando que el orgasmo femenino (en ese momento considerado necesario para la fecundación) no tenía injerencia en la reproducción[2]. Perra es entonces esa persona que, aún sabiendo que no necesita de su propio placer para concebir, sigue sin reprimir su deseo y continúa tercamente intentando procurarse placer.

Veintidós años después del descubrimiento de Spallanzini, Mary Wollstencraft escribió la "Vindicación de los derechos de la mujer" tras notar que los derechos que proclamaba la revolución francesa, no la incluían en tanto que ella no era ni hombre ni ciudadano. Wollstencraft sería apodada "Hiena con enaguas".

1 PALOMINO, Jorge (2011). La perra y sus actos de subversion: entre el estigma y la potencia. Conferencia en el círculo LGTB Uniandino disponible en http://www.livestream.com/lgbtuniandino/video?clipId=pla_4d32c066-3560-419e-abb4-d60d09cd1072&utm_source=lslibrary&utm_medium=ui-thumb

2 LAQUEUR , Thomas (1997). Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud, Cambridge MA, Harvard University press.

Pero hiena, no es la primera vez que se designa como canidae a un sujeto incómodo (por incómodo podríamos acá entender a todxs aquellxs que no se concebían dentro de la noción de ciudadanía de la revolución); la palabra cholo con la que habitualmente se designa a indígenas y campesinos en algunos lugares de Suramérica "quiere decir perro, no de los castizos (raza pura), sino de los muy bellacos gozcones; y los españoles usan de él por infamia y vituperio"[3]. Cholo es una de esas palabras que encarnan una lucha por su significación, desde la reapropiación del término cholo por parte de los pachuchos en la década de los 60 en el contexto de los movimientos "ethnic power"[4], hasta el uso irónico del término, en la página web cholonautas (cholonautas.edu.pe).

Una lucha, entre otras cosas, por la resignificación de la palabra "Puta" se dio este año en varias marchas que recorrieron 13 países. El 3 de Abril del año en curso, las calles de Toronto se llenaron de putas, o más bien de "sluts". Era la primera slutwalk, que recorrería durante el año 2011 distintas ciudades del mundo. Al traducirse al español para realizar marchas en Méjico DF, La Paz, Tegucigalpa, Lima, Buenos Aires, etc. se optó por el nombre: "La marcha de las putas".[5]

Las traducciones son siempre problemáticas, pues no solamente implican una traducción lingüística, sino también –y seguramente sobretodo- una traducción de contexto. Me resulta más fuerte el termino puta al de slut, en parte porque mi "lengua madre" es el español, y cualquier palabra en esta lengua me resulta más emotivamente cercana que su traducción anglófona, pero también porque puta, no es exactamente slut[6]. Slut se define como : "Un término peyorativo aplicado a un individuo que se considera de moral suelta o que es sexualmente promiscuo. Este término es generalmente aplicado a las mujeres y es un insulto o término ofensivo de menosprecio que significa sucia o descuidada"[7]. En este sentido parece que Slut estaría más cercano a la traducción Perra. El énfasis, al parecer, también se sitúa en la perra en una "moral suelta" y en una "vida sexual promiscua". Puta, extrañamente, no aparece ni en la Wikipedia ni en la RAE . Está o hijo de puta, o casa de putas o bien "prostitución".

La enciclopedia libre define la prostitución de la siguiente manera: es la "actividad a la que se dedica quien mantiene relaciones sexuales con otras personas, a cambio de dinero, aunque suele considerarse del mismo modo cualquier otro tipo de retribución".

Aunque la definición queda bastante abierta, al considerar cualquier tipo de retribución como condición para hablar de prostitución (y esto definiría como prostitución a muchas relaciones socialmente aceptadas[8]) es una definición distinta a la de slut, en la que no se menciona el hecho del intercambio comercial, sino que se vincula más bien con una característica moral.

En cualquier caso, las palabras no solamente se definen en la RAE o en la Wikipedia y en el uso social la palabra puta, se puede equiparar a slut, en tanto que puta no solo designa la persona que participa en un tipo de actividad económica, sino también a una persona a la que se atribuyen un tipo de sexualidad, una forma de vestir y una forma de vida y que se usa para designar personas que participan en una amplia variedad de actividades económicas.

---

3 DE LA VEGA, Inca Garcilazo (1609). Comentarios Reales de los Incas, Lisboa.

4 CUMMINGS, Laura L. 1992 Cloth-Wrapped People, Trouble and Power: Pachuco Culture in the Southwest, Tuxon, University of Arizona

5 Aprovecho para difundir la Marcha de las Putas que se llevará a cabo en Cai el 25 de Febrero de 2012.

6 Slut or slattern is a pejorative term applied to an individual who is considered to have loose sexual morals or who is sexually promiscuous. The term is generally applied to women and is an insult or offensive term of disparagement, meaning "dirty or slovenly." WIKIPEDIA

7 Emma Goldman, planteo esa discusión en 1924 en "La hipocresía del puritanismo"

8 Una discución al respecto se puede encontrar en: http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/may/08/slutwalk-not-sexual-liberation

Fue justamente la referencia a una “recomendación” que hizo el policía canadiense Michael Sanguinetti sobre el tipo de ropa que deben usar las mujeres (a saber, que para evitar ser violadas las mujeres deben dejar de vestirse como putas) la que desencadenó la Marchas de las putas en más de 75 ciudades alrededor del mundo. Para algunas feministas, el uso del término fue desafortunado porque está profundamente enraizado en la visión patriarcal de la sexualidad femenina dentro de la dicotomía “virgen/puta” y es por lo tanto un término irredimible[9].

Sin embargo, la lucha por el significado de las palabras, es algo que ocurre. Se puede ignorar, se puede silenciar como hacen la Wikipedia y la RAE. Se puede apelar por un lenguaje políticamente correcto en algunas instancias, pero los insultos siguen designando sujetos.

Cada insulto carga consigo siglos de historia que se encarnan en situaciones específicas y que designan a sujetos específicos. Seguramente todas hemos sido llamadas puta alguna vez y seguro a todxs nos han dicho “hijueputa”. Este desfase entre la frecuencia del uso popular del término y el silencio sintomático que guardan los entes designados para definir las palabras hace evidente la posibilidad de configurar otras conexiones que nos permitan revisar el término, disputando material y discursivamente su sentido.

Lo que me resulta molesto es la constante afirmación en los medios de comunicación, de que la marcha de las putas, no es en realidad una marcha de las putas, al aclarar que “La manifestación, una réplica de marchas realizadas en otras partes del mundo, no fue una caminata de prostitutas[10], sino de mujeres, hombres y niños, la mayoría en ropa de calle, unidos para llamar la atención sobre los comportamientos ofensivos hacia las mujeres”[11]. (También molesta que llamen global a una marcha que ocurrió más que nada en América y Europa, pero esa es una nueva moda “global” a la que no me referiré ahora).

Por un lado, al anunciar que no son prostitutas sino mujeres, hombres y niños, se relega a las prostitutas al campo de lo no humano, (teniendo en cuenta que lo que se entiende por humano, debe caber a puños o a patadas en alguna de estas categorías marcadas por la obligatoriedad de situarse, en una de las partes del binomio hombre/mujer). Por otro lado, esta negación no hace más que neutralizar el potencial desestabilizador de la marcha de las putas y reinscribir la diferencia putas/mujeres (de bien), recalcando que lo indignante es el comportamiento ofensivo hacia las mujeres, éstas claro en abstracto. A las putas, que les pase lo que les pase, por putas.

¿Qué invoca la palabra puta para convertirlo en el insulto más común en lengua castellana?¿Qué es lo que nos ofende de ser llamadas putas o hijueputas? ¿Qué hace posible que tanto la izquierda como la derecha llamen hijos de puta a sus opositores? ¿Qué dicen al respecto las prostitutas?

Gail Pheterson explica que los conceptos de “prostitución” y “prostituta” funcionan como un “regulador institucionalizado de los preceptos de género ante cualquier conducta transgresora por parte de las mujeres o de personas identificadas como mujeres dentro de un contexto, dado que puede suscitar el estigma de “prostituta” y de “puta” y sus consecuencias punitivas”[12].

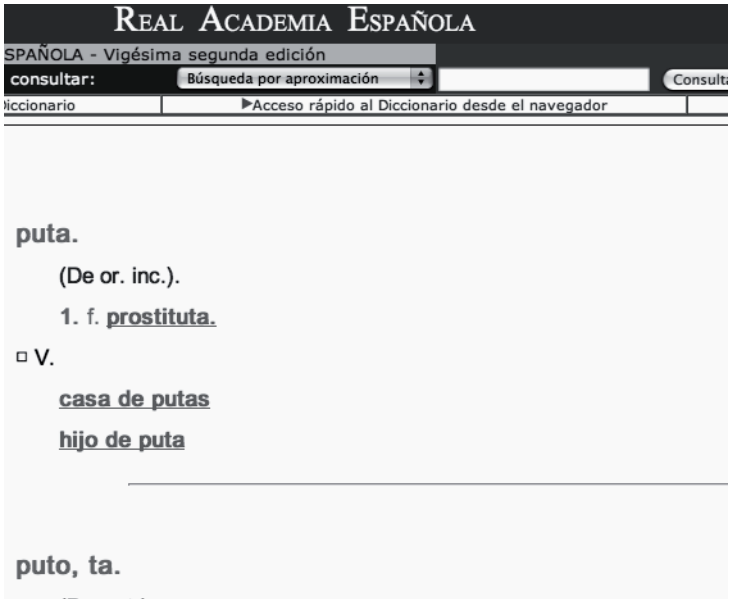
En este sentido, el apelativo puta funciona como estigma no solamente para las prostitutas, sino para todas las mujeres, al activar un dispositivo disciplinario interno que previene a los cuerpos de transgredir las normas. El miedo hacia el estigma de “puta” hace posible que no se baje la (al) guardia, que se obedezcan las leyes, que se encaminen las energías hacia la producción de capital, que no se levante la voz. Sensuales pero no putas, tampoco frígidas, ni amargadas, ni machorras. Sensuales y pasivas, saber seducir es saber esperar, provocar, no llevar el mando, no ser putas, nunca

9 La negrilla es de lavanguardia.com

10 http://www.lavanguardia.com/internacional/20110613/54169600792/la-marcha-de-las-putas-reclama-respeto-para-las-mujeres-en-mexico.html

11 PHETERSON, Gail (1996) El estigma de la prostitución, Madrid, Talasa.

12 PRADA, Nancy (2009). Zorra exhibicionista, El sexo de Sofía, blog de El tiempo



**Cartel del Colectivo Hetaria**
**para las manifestaciones del mov. 15-M en España.**

putas. Mientras la defensa de “la mujer” es una empresa loable, cualquier acto que se considere inapropiado para una “chica decente” justifica la violencia. El estigma de puta, sirve entonces no solo como dispositivo disciplinario, sino como elemento de división entre las mujeres. Veamos cómo lo explica Nancy Prada : “¿Cómo funciona? Fácil: dividan a la mitad de la población mundial (las mujeres) en dos grupos: las buenas y las malas. Entre las buenas están sus mamás, sus hermanas, sus tías, sus novias, sus hijas… sus abuelitas, cómo no, (aunque en toda familia siempre hay “ovejas negras” -cuando no “ovejas rosas”- que serán inmediatamente excluidas de este primer grupo). Entre las otras, las mujeres malas, están las prostitutas, las promiscuas, las lesbianas, las que salen solas a los bares, y toda la que se resista a estar bajo el protectorado de un “varón que responda por ella”[13].

Pero el bando de las malas, lejos de ser un bando de víctimas, es un bando políticamente activo, se puede entender esta “Marcha de las putas” como una heredera de las iniciativas de las activistas prostitutas que hace décadas están organizándose y luchando por sus derechos sociales y laborales, pero que al ser evidentemente trabajadoras sexuales, no han tenido ni la repercusión en los medios, ni la acogida de las multitudinarias marchas de las putas.14

## GRITAR/HABLAR/DECIR

**¿”Podría acaso el lenguaje herirnos si no fuéramos en algún sentido seres lingüísticos seres que necesitan del lenguaje para existir”?**

**Judith Butler**

A continuación se presentarán cuatro trabajos que aparecen en la revista : Perra habl@, de Natalia Iguiñiz, y el texto de María Teresa Garzón “Si te dicen perra tienen razón”, “¿Dijo usted Lesbiana?” de Angela Robles, y “Me gritaron Negra” de Victoria Santacruz.

Este grupo de trabajos hablan sobre negociaciones nominales desde sujetos específicos, esos sujetos que históricamente forzaron al feminismo blanco y hetero a darse cuenta de la no inocencia de la categoría “mujer”, llevando a cabo una dislocación del sujeto del feminismo que permite dar paso a enunciados de afinidad política más que a reivindicaciones identitarias.

Los cuatro trabajos tienen en común la inclusión de una palabra que remita al acto de habla en sus títulos: gritar, hablar, decir. Seguramente no es una pura casualidad el énfasis que los trabajos dan a lo discursivo, lo que problematizan no es la identidad entendida como una esencia, sino las disputas que liberan los cuerpos para negociar su lugar en el mundo, presentando distintas estrategias subversivas que se constituyen desde la injuria haciendo tambalear las marcas de opresión.

En este sentido, vale la pena retomar el texto de Judith Butler “Lenguaje, poder e identidad”, para dar luces sobre los cruces entre discurso e identidad propuestos en los trabajos presentados.

En una lectura cruzada entre Althusser y Austin, Butler se pregunta por el poder performativo del lenguaje de odio. De Althusser retoma la noción de interpelación, el llamado de la ideología (del cual no podemos escapar) mediante el cual pasamos a convertirnos en sujetos. De Austin retoma la noción de performatividad del lenguaje, esa cualidad de las palabras que no solo describen cosas sino que hacen cosas.

Basándose en estos dos conceptos, plantea que el lenguaje tiene un papel fundante en la constitución de sujetos que son interpelados desde la injuria, pero no se va a detener en este planteamien-

13 Desde 1975, el 2 de junio se celebra el Día Internacional de las Putas. Un día no oficial, por supuesto, pero sin embargo proclamado y propagado por prostitutas y por las asociaciones en defensa de las trabajadoras del sexo, sobre todo en Latinoamérica y Europa.

to, que vendría a confirmar que el lenguaje del odio siempre logra con su cometido: silenciar a quien se dirige. En este sentido se pregunta si "¿Existe una repetición que pueda separar el acto de habla de las convenciones que lo sostienen de tal modo que su repetición en lugar de consolidarlo, eche por tierra su eficacia nociva?"

En este punto entra a llamar la atención sobre el hecho de que el performativo social no solamente es crucial en la formación del sujeto, sino que es también el que posibilita futuros cuestionamientos políticos y la reformulación del propio sujeto. Abre entonces la posibilidad de plantear el acto de habla como acto de insurrección que a partir de la resignificación de los términos sea capaz de re-significar la vida social.

## PERRA HABL@

El colectivo La perrera (Natlia Iguiñiz/Sandro Venturo), empapela la ciudad de Lima con carteles que proponen qué hacer "Si caminas por la calle y te gritan perra". La inversión que hace La perrera de lo que se espera como respuesta causa desconcierto.

Afirmar que "Si te dicen perra tienen razón porque te pusiste una falda muy corta y traicionera" no es algo novedoso, al contrario, es la reinscripción de un acto de habla cotidiano, es la invocación de una frase con la que todas hemos sido prevenidas, es el consejo que hace el policía de Toronto.

Entonces ¿Por qué una frase cotidiana resulta tan perturbadora? Se podría atribuir la conmoción que una frase repetida hasta el cansancio, causó agitación en el trabajo de Iguiñiz, porque fijaron en imagen y palabra, discursos que recorren el cotidiano, pero que al ser políticamente incorrectos, difícilmente alcanzan la palabra escrita, y menos aún el texto público. A finales del siglo XX el lenguaje políticamente correcto se había apoderado de la mayor parte del discurso público, de manera que los conflictos no resueltos quedaban elegantemente escondidos detrás de un lenguaje inclusivo.

Vozal presenta la vida de los carteles en las calles y las discusiones que suscitaron tanto en la web como en la televisión.

## SI TE DICEN PERRA TIENEN RAZÓN

María Teresa Garzón, va a proponer un análisis muy agudo sobre el trabajo Perra Habl@. Comienza con una revisión histórica sobre los usos de la palabra perro en América Latina para analizar la doble subversión identitaria que produce la perra "repetida, deconstruidea y vuelta a construir" en el trabajo de Iguñiz. María Teresa explica la posibilidad de crear nuevas identidades políticas capaces a la vez de desestabilizar las identidades fijas que nos han sido asignadas y de construir nuevos agenciamientos; en este sentido ve un gran potencial en el uso político de las herramientas estéticas y tecnológicas como plataformas de coalición para feminismos latinoamericanos.

## ¿DIJO USTED LESBIANA?

En Bogotá, a partir del 2010, empiezan a aparecen carteles con las palabras Areperas, Gayinas, Machorras y Camioneras. Los carteles son parte del proyecto ¿Dijo usted lesbiana? de Ángela Robles. La fuerza tanto de las palabras que se utilizan, como de las escenas cargadas de sexualidad, se acentúan en una ciudad como Bogotá, en donde la visibilidad lésbica es poca y que generalmente cuando se presenta (a no ser en el cine de lesbianas para heterosexuales) aparece como una relación más de carácter filial que sexual; los carteles intervienen en ese silencio, apelando a una uso subversivo tanto de las imágenes dominantes, como de los insultos fagocitados y expulsados. El trabajo de Robles perturba el espacio público y muestra la fragilidad de las nociones supuestamente fijas con las que se construyen las divisiones entre público y privado, sujeto y objeto del conocimiento, normal y anormal.

**ME GRITARON NEGRA** canta Victoria Santa Cruz. ¿Es un insulto ser interpelada como negra? Las palabras son o no insultos dependiendo del contexto, no solamente del contexto específico del cuerpo que las emite y al cuerpo al que interpela, sino también el contexto histórico que cargan consigo. Negro es una palabra incómoda en el habla latinoamericana, porque está cargada de racismo, es por eso que se utilizan eufemismos como "gente de color" o se intenta suavizar paternalistamente la palabra utilizando el diminutivo: "negrito".

"¿Qué cosa es ser negra?" se pregunta Santa Cruz en la canción. La pregunta desplaza la significación de lo negro a un lugar que no está en el cuerpo. Al preguntarse qué cosa es ser negra, Santa Cruz pone en evidencia el carácter de construcción social de lo negro. Si hasta el momento no sabía que era negra, no era porque no hubiera notado el color de su piel, o las características de su cara, sino porque no sabía hasta entonces, de qué manera la noción de lo negro inscribe en los cuerpos una taxonomía racista, taxonomía que se vale de ciertos rasgos físicos para inventar una noción (la de raza) que no es otra cosa que la noción que usó la hegemonía europea para distribuir la repartición del trabajo y la riqueza entre distintos cuerpos (blancos, indios, negros) a partir del "descubrimiento de América".

Negra debe considerarse en el performance de Santa Cruz como un acto performativo, (no describe nada), es una invocación ritualizada que produce en el sujeto al que interpela una posición de identidad.

Si un performativo es provisionalmente exitoso, dice Butler, (y el éxito siempre será provisional), "no es porque una intención gobierna exitosamente el acto de habla, sino solamente porque ese acto de habla hace eco de acciones anteriores y acumula la fuerza de su autoridad por medio de la citación de prácticas autoritarias de citación anteriores". Así cuando a Santa Cruz le gritan "Negra" se invoca la tradición de la esclavitud, que remarca una serie de rasgos corporales a los que más tarde también aludirá la canción:

"Y odié mis cabellos y mis labios gruesos y miré apenada mi carne tostada"

Es de esa manera que la palabra negra la entra a interpelar y desde donde Santa Cruz va a empezar a negociar su corporalidad y su posición ante este "insulto".

Santa Cruz elige llamarse negra, como lugar de enunciación que burla los eufemismos "Que para evitarnos algún sinsabor llaman a los negros gente de color", poniendo de relieve que el lenguaje políticamente correcto, solamente tapa con un dedo, una discriminación que es estructural.

El trabajo de Victoria Santa Cruz, cierra la sección sobre lenguaje e introduce a la sección sobre raza.

# SI TE DICEN PERRA...
# TIENEN RAZÓN

## Representación, identidad política y ciberfeminismo en Perrahabl@

María Teresa Garzón

Este texto fue publicado por primera vez en: En el número 23 de la revista Nómadas. Universidad Central Colombia, Bogotá, 2005*

El presente artículo pregunta sobre las representaciones de género, las prácticas artísticas regionales y los usos de las nuevas tecnologías de la comunicación. Aquí se indaga específicamente por el trabajo de la artista Natalia Iguiñiz,con el fin de estudiar posibilidades de transformación de las maneras como representamos el mundo y las identidades de género desde la parodia, la intervención artística y el uso de las nuevas tecnologías. Palabras clave: Representación, género, identidad, arte, ciberfeminismo, Latinoamérica.

Si ellos pueden, ¿nosotras también?

Paulina Rubio sorprendió en la quinta edición de los Premios Grammy Latinos (2004) cuando invitó, paradójicamente, a los hombres a ser más “perros”. “Perros” es una de las canciones de su último cd y es interesante porque actualiza la equivalencia hombre= perro, la cual constituye un ejemplo concreto de representaciones contemporáneas de masculinidad en Latinoamérica. Aunque existen diversos significados según el contexto donde aparece, en la región la palabra “perro” suele entenderse de dos formas: como un animal doméstico o como un sinónimo de aquel ser humano al que llamamos “hombre”. Sin embargo, ambas formas de entender “perro” difieren en los usos coloquiales en tanto el animal es representado como dócil, fiel y tierno, mientras que el humano suele ser representado como brusco, desgraciado, ordinario y promiscuo (Cuestas y Gari, 2003).

La historia de esta representación de lo masculino puede rastrearse desde el siglo XIX. En el caso colombiano, por ejemplo, una de las calles del barrio La Candelaria recibe el nombre de “calle del perro”, pues allí aparecía un demonio masculino transformado en animal. No obstante, es hasta mediados del siglo XX cuando “perro” se consolida como una representación de masculinidad con la publicación de la novela La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa (1963). Dicha novela narra la historia de un grupo de jóvenes en una escuela militar, en Lima, Perú. Allí se aprecian dos usos de la representación “perro”: a) para hacer referencia a una vida complicada, violenta, oscura (“vida de perro” o “peor que un perro en

misa", como refranes populares que se usan de manera coloquial para expresar esa misma idea); b) para nombrar a los personajes que poseen un matiz negativo dado por su extrema propensión a la violencia, en un contexto hipermasculino, en el cual lo militar es constituyente de lo humano[1].

Años después de la publicación de la novela de Vargas Llosa, la representación "perro" se transforma gracias a la emisión de la telenovela Perro amor (1998): una historia romántica que narra la relación de "perro" Brando y Sofía Santana (Revista Razón y Palabra, 2000). No es apresurado afirmar que parte importante del éxito de Perro amor se debió al uso de la representación citada y su reiteración a través de la creación de otro personaje: la mascota del protagonista: un perro. Dicha mascota representa todo lo que "perro" Brando no es, pero podría llegar a ser y, de hecho, llega a ser: un hombre fiel, comprometido, amoroso. Es interesante recordar esta telenovela no sólo porque representa el antecedente directo del proceso de transnacionalización de la televisión colombina, sino también porque transforma los matices negativos de la representación "perro".

En efecto, ya no nos enfrentamos a una representación de "perro" violento y negativo, sino a uno coqueto, seductor, romántico. Marlén Cuestas y Gary Gari Muriel, investigadores colombianos, encontraro indicios del cambio de la representación "perro" en su indagación sobre representaciones de lo femenino y masculino en jóvenes escolares de colegios distritales en Bogotá (2003). Como producto de tal experiencia, Cuestas y Gari publicaron algunos mosaicos, en los cuales las referencias a lo militar desaparecen y se introducen elementos que pueden indicar formas positivas de representar lo masculino, pero también cierto tipo de reclamos.

Indudablemente, la consigna por construir hombres menos "perros" pasa, en la actualidad, por la identificación de cuáles son las representaciones que construyen lo humano y, en ese mismo sentido, las divisiones y jerarquías del sistema sexo/género. Porque si bien es cierto que los "perros" son seres poco deseables para las mujeres heterosexuales (por la presunción de su renuencia a asumir compromisos amorosos y por su promiscuidad), también es cierto que la representación "perro" provee de insignias culturales a quien la ostenta como más capacidad sexual, mayor jerarquía en el orden social, mayor susceptibilidad a ser deseado y admirado, etc. Sin embargo, llama la atención que cuando la reconstrucción de las representaciones tradicionales de género pasa por la representación "perra", las cosas se vuelven más complicadas, por no decir escandalosas. Ciertamente, en la mayor parte de Latinoamérica, "perra", además de ser la hembra de la especie canina, equivale a decir prostituta, promiscua, puta. Es una representación negativa de lo femenino, al punto de ubicar a la mujer portadora de la representación en un lugar de estigma y vergüenza.

## SI TE DICEN PERRA...

Hace algunos años, gracias a una referencia de la escritora española Lucía Etxebarria (Letra futura, 2000), conocí la propuesta de la artista peruana Natalia Iguiñiz: "Perrahabl@"[2]. Junto a Sandro Venturo, Iguiñiz propone una intervención, de gran impacto mediático, en el espacio urbano de Lima, Perú. Transcurre el año de 1999 cuando Lima se despierta empapelada con tres mil afiches tipo publicitario en los cuales se lee: "si caminas por la calle y te dicen perra tienen razón, porque te pusiste una falda muy corta y traicionera"; "si dos chicos dicen que eres una perra, tú te lo has buscado por calentar a uno de ellos o a los dos"; "si tu ex te dice perra está en su derecho, está dolido porque lo

1 Con respecto a un uso similar de la representación "perro", véase la película de Alejandro González: Amores perros (México, 2000).

2 Natalia Iguiñiz (Lima, 1973) es artista visual. Se desempeña en la actualidad como docente en la Facultad de Arte de la PontificiaUniversidad Católica del Perú, la Escuela de Arte Corriente Alternay el Centro de la Fotografía. A lo largo de su carrera artística, Iguiñizha presentado tres exposiciones individuales en Lima y varias colectivasa nivel internacional. En 1999 formó, en asocio con Sandro Venturo, el colectivo la perrera, el cual realizó intervenciones en el espacio público reflexionando en torno a temas como el género, la identidad nacional y coyunturas propias de la política peruana ."Perrahabl@" hace parte de dicha experiencia.

dejaste". Como fondo de los afiches se observa la imagen de una perra de la especie canina: negra, sin pedigrí, casi deshecha, pero desvergonzadamente feliz. Por último, en la parte inferior de cada afiche se observa una dirección electrónica: hablaperra@hotmail.com[3].

La propuesta, como lo cuenta la misma Iguiñiz, fue documentada en una exposición de "infografías", donde se publicaron testimonios enviados al e-mail y se presentaron fotografías de la vida de los afiches y de la intervención del público transeúnte sobre los mismos. Una vez inaugurada la exposición se generó un debate, liderado por grupos feministas, ONG y funcionarios públicos, entre otros, en el cual se cuestionaba la "moralidad" del proyecto: no se puede "poner en ridículo a una serie de personas e instituciones que trabajan hace más de veinte años por los derechos de la mujer", se dijo[4]. Más que poner en ridículo a la mujer, considero que la "perra" de Iguiñiz proporciona herramientas de reflexión sobre cómo representar a la mujer, no de forma positiva o negativa, pero sí comprometida con la idea de transformar la vida social.

La historia de la representación "perra" es, desde hace tiempo, la misma: desde principios del siglo XX se utiliza "perra" para nombrar a las mujeres promiscuas. Basta citar sólo un ejemplo. En 1919 se publicaun artículo de carácter científico, en la Revista Nacional de Agricultura (1919: 175-176), uno de los entes responsables de la difusión del conocimiento colombiano, en el cual se enseña cómo escoger una mascota doméstica. Una elección que merece reflexión es la perra canina, por su infidelidad con el amo en periodos de "calentura". Este artículo, en particular, es producto de una generalizada preocupación por la profilaxis y la eugenesia, en la cual importa tanto elegir una mascota apropiada, como una esposa adecuada. En efecto, según lo expresa Gregorio Marañón en su libro: Amor, conveniencia y eugenesia (1929), la elección de una esposa se encuentra mediada por especificaciones similares a las que orientan la elección de una mascota: la mujer deber ser sana y poco susceptible a la infidelidad[5]. Siguiendo estas ideas, creo posible pensar que perra y esposa se encuentran unidas en virtud de sus hormonas y los sentidos otorgados por el lenguaje y la representación. Lo que importa resaltar aquí es que, en la actualidad, "perra" sigue teniendo un sentido similar:

En el Perú (no solo), perra es una de las maneras de referirse a las mujeres que hacen uso de su cuerpo libremente. Si partimos de que somos una sociedad culturalmente católica, nos encontramos con que en un extremo está la virgen y en el otro la puta; obviamente perra es toda aquella mujer que va de la mitad al final. Además, existe una especie de lógica por la cual el cuerpo de la mujer

3 La obra de Iguiñiz está publicada en: <www.nataliaiguiniz.nom.pe>

4 Natalia Iguiñiz. <http: // www.nataliaiguiniz.nom.pe>. Consultada el 3 de febrero de 2005.

5 En este momento cabe la pregunta sobre otros tipos de representaciones de género que se dieron en la misma época, pero que sobreviven de manera menos generalizada y más limitada por las diferencias de clase. Por ejemplo, en el caso concreto de Bogotá, a principios del siglo XX, frente a la severa transformación demográfica de la ciudad, ciertos cuerpos se empiezan a representar con la palabra "lobo/a". Los "lobo" y las "lobas" son aquellas personas que imitan defectuosamente los símbolos de jerarquía social en el vestido: "Familias numerosas se arracimaban en los antiguos barrios pobres o en las zonas marginales de las ciudades, acaso agrupadas por afinidades de origen los de un mismo pueblo o una misma región. Y a medida que el grupo crecía, su presencia se hacía más visible y alertaba acerca del fenómeno demográfico que se estaba produciendo. Si alguno de los emigrantes salía de su gueto y aparecía en otro barrio, llamaba la atención de la sociedad tradicional y merecía un calificativo especial [...]" Romero, José Luis (1999) Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, p. 390. En la actualidad, la representación "lobo/a" es funcional en el lenguaje coloquial propio de ciertas clases sociales que buscan guardar su distinción ya no frente a las olas de inmigrantes, sino frente a los fenómenos de ascensión social producto de economías ilegales. Tanto a principios del siglo XX como a finales del mismo la distinción entre "loba" y "perra", como representaciones de lo femenino, en el mismo contexto urbano, radica en el uso que cada una tiene: la primera hace referencia a la práctica del "buen vestir", unido a la tradición, las ideas de urbanidad y la moda; la segunda a las prácticas sexuales del cuerpo, la reproducción y la coquetería. La "loba" se ubica en un sistema de distinción social; la "perra" en uno de distinción de sexo/género.

es tentación de delito. Por ello, la mujer no sólo no puede estarlo usando para provocar, sino que es culpable de todo lo que le pase, lo cual pareciera contradictorio con la cosificación que se hace en la publicidad[6].

En Perú, no es extraño referirse al cuerpo de la mujer a través de denominaciones asociadas a lo animal: lomo, costilla, pescadito, perra. Esto, evidentemente, es una forma de cosificación de lo corporal. Aquí, cualquier mujer puede ser una "perra". Pero además, como "perra", cualquier mujer puede ser incitadora y culpable, al mismo tiempo, "de lo que pase". Y de pronto aparecen en la ciudad estos afiches. Unos los toman en serio. Otros sospechan de la joda. ¿Tiene sentido pegar estas idioteces en las calles? Exacerbar las contradicciones puede ser el primer paso para airear las contradicciones. Y procesarlas. Y exorcizarlas. Más aún cuando los fantasmas generados por el prejuicio y la desigualdad nos acechan. Si algunos lo toman dramáticamente, es porque resulta evidente que vivimos en una sociedad donde compartimos valores machistas. Si otros dudan, es porque consideran ridículo pensar que la coquetería es sinónimo de putería. Lo que sí sorprende es que muchas personas ilustradas consideren peligroso este juego, al punto de descalificarlo y exigir aclaraciones. ¿Acaso temen que la gente se reafirme en sus "perversiones"? ¿Acaso no estamos de acuerdo con la frase "hablando –o gritando o expresando o llorando- se entiende la gente"?[7]

Pese al malestar que suscitó, es innegable que Iguiñiz moviliza un ejercicio paródico en torno a la representación. El ejercicio de la parodia, o del "como si", se basa en repeticiones rituales. Su fuerza política radica en convertir la práctica de la repetición en una postura que permita movilizar otras relaciones de poder, potenciando ciertas inestabilidades producto del proceso mismo de repetición (Butler, 1990). Con relación a "Perrahabl@", Iguiñiz reafirma la perra como un equivalente natural de ciertos cuerpos humanos que, sin embargo, son construidos desde la dicotomía virgen/puta, a través de un ejercicio hegemónico de la mirada. En virtud de tal repetición no sólo se naturaliza el cuerpo, también se abren fisuras que representan inestabilidades constitutivas de la naturalización perra-cuerpo-mujer, con lo cual se (d)enuncia lo artificial de la representación. Así, la propuesta de Iguiñiz puede entenderse como un ejercicio paródico cuya potencia se ubica en la posibilidad de abrir fisuras que perturben las representaciones de género, dando paso a la emergencia de nuevas identidades políticas capaces de responder a ciertas demandas y reivindicaciones asociadas a las mujeres.

Hablamos de identidades políticas cuando hacemos referencia a aquellas narrativas del yo y del nosotras producidas no desde una idea de esencia, sino desde una conciencia política, una estrategia de lucha, asociación y agencia para la transformación social (Braidotti, 2000). Aquí, por ejemplo, la mujer no existe, la "perra" tampoco. En este sentido, "perra", repetida, deconstruida y vuelta a construir, funciona como una doble subversión identitaria: subvierte la representación de "perra", retando sus impactos negativos, y subvierte las narrativas de identidad propuestas desde algunos feminismos regionales que, siguiendo sus propias estrategias, enuncian una identidad cimentada en los roles tradicionales de la mujer.

En efecto, por qué no pensar "perra" como una posibilidad de identidad de la mujer en otros términos. En ese sentido, sería posible decir que si caminas por la calle y te dicen perra tienen razón, no sólo porque te pusiste una falda muy corta y traicionera, también porque "perra" está siempre en lucha por el sentido de qué es "perra", cómo puede llegar a ser una identidad política, cuáles son los efectos a nivel de violencia simbólica y física que tal propuesta genera y cómo contrarrestarlos. Pero "Perrahabl@" no sólo propone un cambio en la forma como inventamos nuestras identidades y representaciones, también abre el espectro de posibilidades para preguntar por la acción política, su relación con el arte y el uso de las nuevas tecnologías de comunicación e información.

6 Entrevista virtual con Natalia Iguiñiz realizada el domingo 23 de noviembre de 2003.

7 En: www.nataliaiguiñiz.nom.pe. Consultada el 23 de febrero de 2005.

## CIBERFEMINISMOS: TECNOLOGÍAS PARA EL ACTIVISMO SITUADO

A primera vista, existen muy pocas mujeres o colectivos feministas interesados en proponer el debate en torno a los ciberfeminismos en Latinoamérica. De hecho, si hablar de feminismo en nuestra experiencia regional es difícil, mucho más dificultoso es hablar de ciberfeminismo y, en especial, de arte ciberfeminista. Según lo explica Cindy Gabriela Flores[8], pese a que en la región ya se han realizado algunos proyectos de NetArt, multimedia, arte digital y se han organizado colectivos tales como Coyosxahuqui Articulada, ComuArte y Polvo de gallina negra (México, 1983), muy pocas son las mujeres que se nombran a sí mismas como ciberfeministas. No obstante, esa falta de enunciación no implica que los ciberfeminismos latinoamericanos no existan. En efecto, creo que éstas son corrientes híbridas que se empiezan a constituir no por medio de prácticas artísticas, como en el caso del Primer Mundo (Kuni; Reiche, 2004: 7-13), sino por prácticas de divulgación del conocimiento.

Indudablemente, en Latinoamérica se aprecia una apertura hacia la capacitación, la utilización de las tecnologías de la información (rastreable desde la publicación del Manifiesto Hipatia)[9]y la dotación de infraestructuras tecnológicas, en pro de movilizar acciones para la alfabetización virtual y del activismo situado, privilegiando problemáticas como la violencia física, la hambruna, la ecología y el analfabetismo (Escobar, 1999). México tiene la experiencia más consolidada a través de proyectos como: GIRE (Grupo de Información en Reproducción Elegida, A.C)[10], Red LAC[11], la campaña "Niunamuertamás"[12], las propuestas de "empoderamiento" de la mujer movilizadas por Verónica Engler y Cindy Gabriela Flores[13]. Costa Rica, por su parte, presenta una propuesta interesante con su participación en la WENT (Capacitación para Redes Electrónicas de Mujeres en Asia y el Pacífico). Y Colombia expone casos puntuales de apropiación de las tecnologías de la información para promover el acceso de las mujeres a las TIC, desarrollar recursos de información, impulsar el acceso a redes e incidir en políticas públicas[14]. Dichos esfuerzos todavía tienen que sortear obstáculos como las barreras antitecnología, la falta de conocimientos básicos para el uso de Internet y la poca reflexión sobre cómo interactúan mujeres y tecnología

En este horizonte, "Perrahabl@" constituye uno d los precedentes de esas alternativas de acción ciber. Pese a no producir una práctica artística y de comunicación desde y para la Red, como lo hacen Coco Fusco, Tania Aedo y Maris Bustamante entre otras[15], Iguiñiz reconoce la potencialidad

8 Cindy Gabriela Flores es pionera en lo que a ciberfeminismo se refiere en Latinoamérica. Su sitio Web (http://ciberfeminista.org/ index2.html) es uno de los más visitados. Junto a ella se empieza a conformar un grupo amplio de páginas interesadas en explorar el tema desde diferentes perspectivas. En ellas, sin embargo, se privilegia, por un lado, la difusión de políticas y teorías ciberfeministas y, por otro lado, la movilización de información sobre intervenciones feministas, tanto en un entorno virtual como en uno material.

9 Puede encontrarse en: <www.hipatia.info>

10 Puede encontrarse en: <www.gire.org.mx>

11 Red Latinoamericana y Caribeña de Jóvenes por los Derechos Sexuales y Reproductivos, véase: Redlac.net/nueva

12Puede encontrarse en: <www.cimacnoticias.com/01nov/01112204.html>

13 Puede encontrarse en: <www.ciberfeminista.org.>

14 Al respecto, son interesantes los casos expuestos por Proyecto Agenda (Proyecto_agenda@yahoogrupos.com) y Olga Paz con su trabajo sobre mujeres y Telecentros (http://www.apc.org/espanol/ rights/lac/docs.shtml?-1-'G%E9nero)

15 Coco Fusco patrocina la llamada "operación digna", sobre los sucesos acontecidos en Chihuahua. Su propuesta plástica se centra en explorar los temas de identidad y de activismo en pro de mujeres emigrantes, siendo pionera en lo que se refiere a pensar el cuerpo situado y las nuevas tecnologías en la región (www.thing.net/ ~cocofusco). Tania Aedo, artista visual de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, se interesa, particularmente, por el cuerpo y la identidad. Aedo ha participado en varias exposiciones entre las

de las nuevas tecnologías y las utiliza en un momento (1999) donde éstas aún eran extrañas en la vida cotidiana de la mayoría.

[...] el afiche era solo un estímulo, para la discusión, la confrontación… y el correo electrónico fue uno de los canales por los cuales pude recibir algo de estas reacciones y conversaciones… la idea era que el trabajo se moviera en las dos calles (calle y net), pero además tenía la particularidad de ser anónimo, rápido y muy barato, por lo que muchos de los correos tenían la textura de una pared de baño público[16].

Por su carácter anónimo y su naturaleza mediática, no era posible opinar sobre el proyecto sin acceder al e-mail dispuesto para ello, en teoría. Porque en la práctica "Perrahabl@" transitó por la ciudad física, la virtual y los medios de comunicación. Cualquiera podía opinar y cualquiera opinó: en el noticiero, en el email, en la misma calle escribiendo sobre los afiches. Esto propició que la mayoría de público espectador-actor, no familiarizado con el e-mail, se involucrara y conociera su uso de manera lúdica. Pero más allá, la perra de Iguiñiz nos permite pensar formas creativas de apropiación de las tecnologías de la información, con miras a patrocinar la emergencia de nuevos actores políticos, nuevas "redes" y formas alternativas de organización y acción.

Ciertamente, la "perra" de Iguiñiz muestra cómo entablar comunicaciones fundando procesos de coalición identitaria a través del arte y el uso de la tecnología. Coalición identitaria significa imaginar políticas de la representación, con impactos en los procesos de subjetivación, que entiendan la identidad como una construcción social, más que como una esencia natural, en un momento específico de la acción social. Ello, por su puesto, no supone olvidar la pregunta por la materialización del cuerpo (Butler, 2002), sino trasladar la pregunta a los contextos virtuales. En este sentido, "perra" puede generar ese proceso de coalición entre grupos de mujeres para quienes las posibilidades paródicas, tecnológicas y autogestionadas constituyen una opción de agencia diferente a las opciones heredadas del movimiento popular de mujeres y el movimiento feminista de segunda ola.

Evidentemente, la intuición es que tras dos olas de movimiento feminista y de mujeres en Latinoamérica, emergen grupos de activistas para quienes los problemas a enfrentar y las estrategias a seguir cambian de forma radical (aunque también cabe la posibilidad de que un supuesto cambio generacional sólo sea la reiteración de las diferencias constitutivas que hacen parte de toda lucha y movimiento social). Los nacientes ciberfeminismos regionales pueden ser muestra de tal cambio. Aquí, las preguntas sobre las diferencias de género y las diferencias entre mujeres pasan a un segundo plano, para dar paso a otra serie de preguntas: ¿qué caminos debemos seguir para la rearticulación de los movimientos de mujeres frente a las realidades contemporáneas? ¿Cómo construir un movimiento que responda a nuestras "situaciones" geopolíticas o, como afirma Mara Viveros, no eurocéntrico? ¿Cómo escapar de la hegemonía de lo heterosexual? ¿Cómo asumir problemas antiguos que, sin embargo, aún quedan por resolver como la despenalización del aborto, las diferentes violencias con las que lidiamos en lo cotidiano, las exclusiones constitutivas, etc.? ¿Cómo lograr coaliciones efectivas con otros grupos y luchas? En suma, ¿cómo cambia la vida con género en un espacio virtual y qué podemos hacer desde ahí?

---

que se cuentan: "Homenaje a Carlos Olachea", "Xilografías" y "Espalda con espalda" y en 1995 recibió el premio de adquisición del XV Encuentro Nacional de Arte Joven (www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/ 020398/ taniaedo.html). Maris Bustamante se destaca por su reflexión sobre el cuerpo de la mujer como una encarnación monstruosa, como encarnación perversa. Muestra de ello es su obra: "la muñeca de Frankestein" (www.arts-history.mx.marisbustamante/marits/semblan.html). Vale la pena destacar aquí que, desafortunadamente, de las pocas latinas que han mostrado algún grado de interés en prácticas estéticas ciberfeministas, casi odas residen en Estados Unidos.

16 Entrevista virtual realizada el domingo 23 de noviembre de 2003.

## ¿PERRA HABLA?

A lo largo del presente artículo he tratado de pensar la propuesta de Iguiñiz como un ejercicio plástico en el cual se abren fisuras que perturban las representaciones de género, agenciando espacios para la emergencia de identidades políticas. Lo anterior enmarcado en un contexto donde parte de las luchas feministas se piensan como "ciber" y llaman la atención sobre la necesidad de imaginar la acción política desde la intervención artística y el uso de tecnología. Por ello, considero "Perrahabl@" como un antecedente de lo que puede llegar a ser la agencia cultural en Latinoamérica. Sin embargo, aún resta preguntar: ¿estamos dispuestas a asumir estrategias de coalición virtual y material? ¿Cómo patrocinar, efectivamente, la construcción de prácticas estéticas ciberfeministas regionales?¿En la repetición de "perra" qué exclusiones se generan y qué ejercicio de poder se garantiza con dichas exclusiones? En conclusión, la pregunta-apuesta que me ronda es si es posible una reinvención de nosotras mismas, no esencialista, tecnológica y localizada en un contexto geopolítico particular. Como feminista afirmo que sí. Sin embargo, este sí es una afirmación precaria, es como decir: si te dicen perra tienen razón…

## BIBLIOGRAFÍA


BRAIDOTTI, Rosi, Sujetos Nómadas, Buenos Aires, Paidós, 2000.

BUTLER, Judith, Género en disputa, México, Paidós mexicana, 2000., "Cuerpos que importan", en: Cuerpos que importan, Buenos Aires, Paidós, 2002.

CUESTAS, Marlén y Muriel, Gary Gari, ¿De Jóvenes? Una mirada a las organizaciones juveniles y a las vivencias de género en la escuela, Bogotá, Círculo de lectura alternativa, 2003.

ESCOBAR, Arturo, "El final del salvaje: antropología y nuevas tecnologías" y "Género, redes, lugar: una ecología política de la cibercultura", en: El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea, Bogotá, ICAN/CEREC, 1999.

IGUIÑIZ, Natalia, <http:// www.nataliaiguiniz.nom.pe>. Consultada en 3 de febrero de 2005.

KUNI, Verena y Reiche, Claudia (eds.), Cyberfeminism, Next Protocols, Canadá, Autonomedia, 2004, pp.7-13.

MARAÑÓN, Gregorio, Amor, conveniencia y eugenesia, España, Historia Nueva, 1929.

REVISTA NACIONAL DE AGRICULTURA, Bogotá, enero-febrero, 1919.

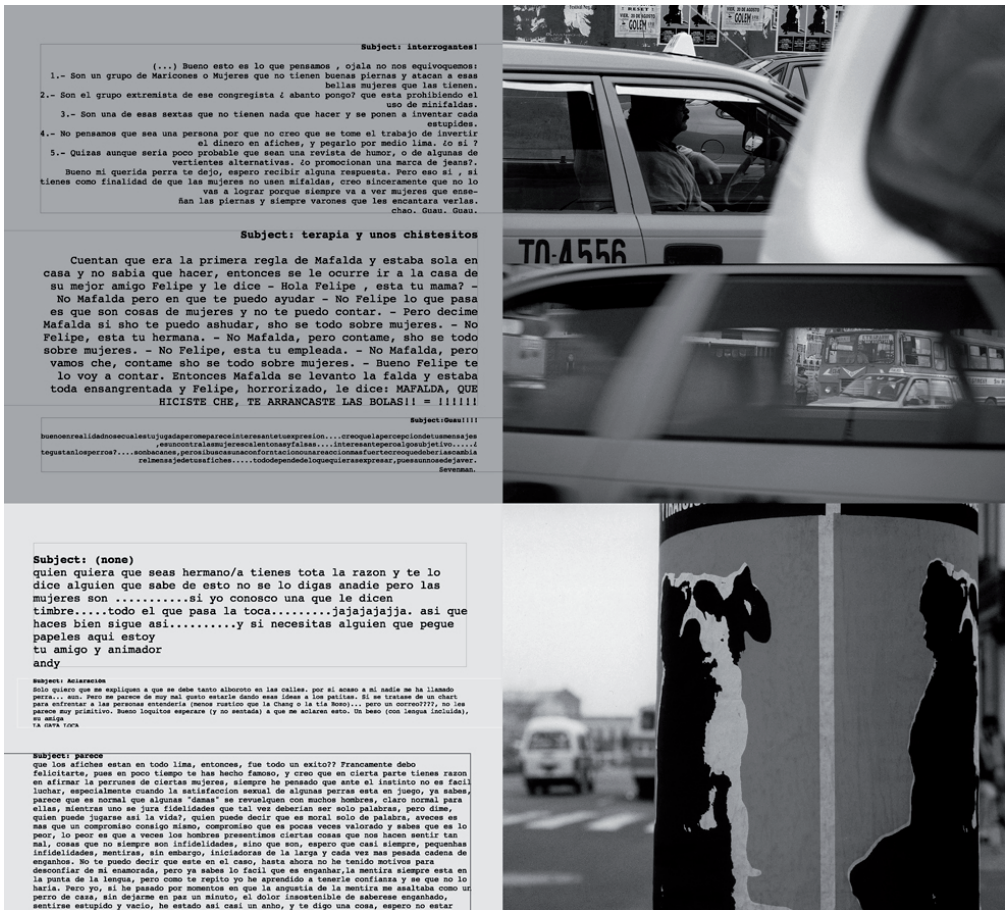
REVISTA RAZÓN Y PALABRA, <http://www.cem.itesm.mx/dacs/ publicaciones/logos/anteriores/n16/pantalla16.html>. Número 16, Año 4, Noviembre 1999-Enero 2000. Consultada en 11 de febrero de 2005.

ROMERO, José Luis, Latinoamérica: las ciudades y las ideas, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999, p.390.

VIVEROS, Mara, "El concepto de 'género' y sus avatares: interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias", en: Angela María Estrada y Carmen Millán de Benavides, (eds.), Pensar (en) Género, Bogotá, 2004.

# PERRA HABL@

## Colectivo la Perrera
## (Natalia Iguiñiz/Sandro Venturo)



**Subject: interrogantes!**

(...) Bueno esto es lo que pensamos , ojala no nos equivoquemos:
1.- Son un grupo de Maricones o Mujeres que no tienen buenas piernas y atacan a esas bellas mujeres que las tienen.
2.- Son el grupo extremista de ese congregista ¿ abanto pongo? que esta prohibiendo el uso de minifaldas.
3.- Son una de esas sextas que no tienen nada que hacer y se ponen a inventar cada estupides.
4.- No pensamos que sea una persona por que no creo que se tome el trabajo de invertir el dinero en afiches, y pegarlo por medio lima. ¿o si ?
5.- Quizas aunque seria poco probable que sean una revista de humor, o de algunas de vertientes alternativas. ¿o promocionan una marca de jeans?.
Bueno mi querida perra te dejo, espero recibir alguna respuesta. Pero eso si , si tienes como finalidad de que las mujeres no usen mifaldas, creo sinceramente que no lo vas a lograr porque siempre va a ver mujeres que enseñan las piernas y siempre varones que les encantara verlas.
chao. Guau. Guau.

**Subject: terapia y unos chistesitos**

Cuentan que era la primera regla de Mafalda y estaba sola en casa y no sabia que hacer, entonces se le ocurre ir a la casa de su mejor amigo Felipe y le dice - Hola Felipe , esta tu mama? - No Mafalda pero en que te puedo ayudar - No Felipe lo que pasa es que son cosas de mujeres y no te puedo contar. - Pero decime Mafalda si sho te puedo ashudar, sho se todo sobre mujeres. - No Felipe, esta tu hermana. - No Mafalda, pero contame, sho se todo sobre mujeres. - No Felipe, esta tu empleada. - No Mafalda, pero vamos che, contame sho se todo sobre mujeres. - Bueno Felipe te lo voy a contar. Entonces Mafalda se levanto la falda y estaba toda ensangrentada y Felipe, horrorizado, le dice: MAFALDA, QUE HICISTE CHE, TE ARRANCASTE LAS BOLAS!! = !!!!!!

**Subject:Guau!!!!**

buenoenrealidadnosecualestujugadaperomeparecesinteresantetuexpresion....creoquelapercepciondetusmensajes
.esuncontralasmujeresescalentonasyfalsas....interesanteperocalgosubjetivo.....d
tegustanlosperros?....sonbaianas,peroalbuscasusacconformtacionunareacionmasfuertecreoquedeberiasambia
relmenssjedetussfiches.....tododependedeloquequierasexpresar,puesaunnosedejever.
Sevenman.

**Subject: (none)**
quien quiera que seas hermano/a tienes tota la razon y te lo dice alguien que sabe de esto no se lo digas anadie pero las mujeres son .....si yo conosco una que le dicen timbre.....todo el que pasa la toca.....jajajajajja. asi que haces bien sigue asi.....y si necesitas alguien que pegue papeles aqui estoy
tu amigo y animador
andy

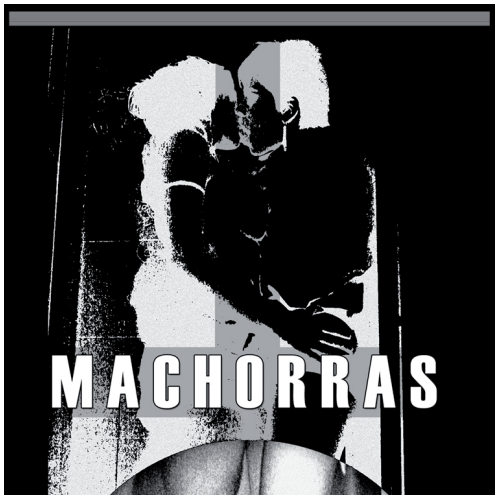
**Subject: Aclaracion**
Solo quiero que me expliques a que se debe tanto alboroto en las calles. por si acaso a mi nadie me ha llamado perra... aun. Pero me parece de muy mal gusto estarle dando esas ideas a los patitas. Si se tratase de un chart para enfrentar a las personas entenderia (menos rustico que la Chang o la tia Rosa)... pero un correo???? no les parece muy primitivo. Bueno loquitos esperare (y no sentada) a que me aclaren esto. Un beso (con lengua incluida), su amiga
LA GATA LOCA

**Subject: parece**
que los afiches estan en todo lima, entonces, fue todo un exito?? Francamente debo felicitarte, pues en poco tiempo te has hecho famoso, y creo que en cierta parte tienes razon en afirmar la perruns de ciertas mujeres, siempre he pensado que ante el instinto no es facil luchar, especialmente cuando la satisfaccion sexual de algunas perras esta en juego, ya sabes, parece que es normal que algunas "damas" se revuelquen con muchos hombres, claro normal para ellas, mientras uno se jura fidelidades que tal vez deberian ser solo palabras, pero dime, quien puede jugarse asi la vida?, quien puede decir que es moral solo de palabra, aveces es mas que un compromiso consigo mismo, compromiso que es pocas veces valorado y sabes que es lo peor, lo peor es que a veces los hombres presentimos ciertas cosas que nos hacen sentir tan mal, cosas que no siempre son infidelidades, sino que son, espero que casi siempre, pequeñas infidelidades, mentiras, sin embargo, iniciadoras de la larga y cada vez mas pesada cadena de enganhos. No te puedo decir que este en el caso, hasta ahora no he tenido motivos para desconfiar de mi enamorada, pero ya sabes lo facil que es enganhar,la mentira siempre esta en la punta de la lengua, pero como te repito yo he aprendido a tenerle confianza y se que no lo haria. Pero yo, si he pasado por momentos en que la angustia de la mentira me asaltaba como un perro de casa, sin dejarme en paz un minuto, el dolor insostenible de saberese enganhado, sentirse estupido y vacio, he estado asi casi un anho, y te digo una cosa, espero no estar

... CON EL EXPERIMENTO DE UNOS JOVENCITOS DE ARTES PLASTICAS SE PERMITE TUMBARSE Y PONER EN RIDICULO A UNA SERIE DE PERSONASE INSTITUCIONES QUE TRABAJAN HACE MAS DE 20 AÑOS POR LOS DERECHOS DE LA MUJER ...

## ¿DIJO USTED LESBIANA?

Angela Robles



Con la palabra “machorra” se designa, desde los discursos dominantes de la heterosexualidad normativa y normalizadora, a aquellos cuerpos que no corresponden con lo contemplado como dado para las mujeres: “la feminidad”. Uno de los estereotipos que generan las representaciones de los cuerpos lésbicos vistos por dicho discurso dominante, es el de mujeres que demuestran por su gusto hacia las mujeres, una masculinidad que les es negada, y que por ende intentan alcanzar, de manera fallida. Debido a esto, se presenta desde la mirada convencional una relación indisoluble entre la masculinidad en las mujeres y la identidad lésbica, una especie de dependencia que dictamina que “toda mujer masculina es lesbiana y que las lesbianas son mujeres masculinas”, cuestión que evidentemente es un reduccionismo arbitrario y claramente debatible.

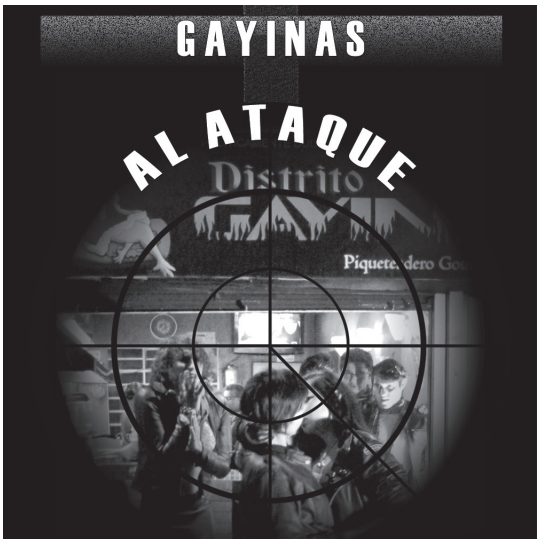
“Gallina” es una de esas palabras que se usan para designar despectivamente a las lesbianas y que son emitidas específicamente por hombres homosexuales.

“Arepera” pareciese una designación específicamente sexual, es decir, de “mujeres que se acuestan con mujeres”, que está ligada en gran medida a otra de las representaciones dadas desde el ojo heterosexual tradicional: la pornografía. Esta palabra no se refiere a una cuestión de construcción de género, como sucede con “machorras”, sino a una cuestión de sexualidad. La “arepa” es un eufemismo para vagina.

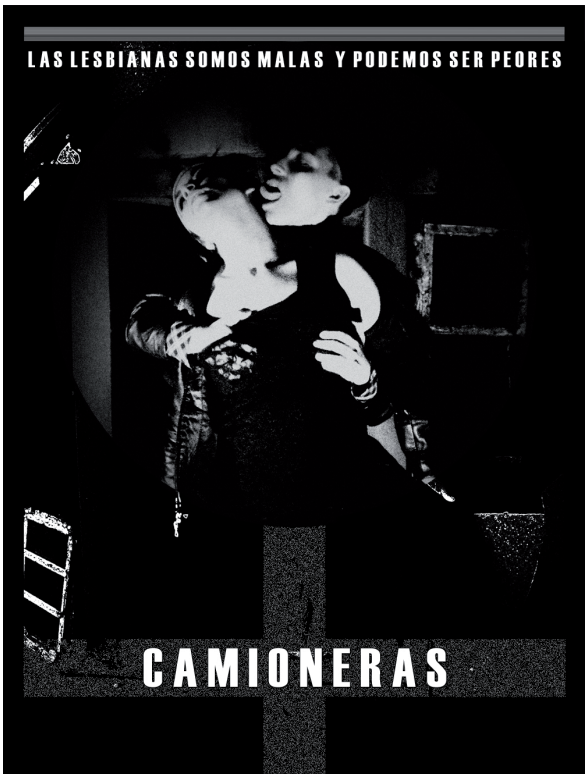
Fragmentos del texto : “Las palabras y los cuerpos”. Tesis de Grado de Ángela Robles Laguna disponible en http://es.scribd.com/doc/51663731/Las-Palabras-y-Los-Cuerpos-Representaciones-de-los-cuerpos-lesbianos

METAFISICA
300 5568055
CLASES CONTINUAS 2011
AREPERAS
AREPERAS
AREPERAS
AREPERAS

MACHORRAS


GAYINAS
AL ATAQUE
Distrito

Bianca
CALLE 60 No 9 - 43
PISO 2 - LOCAL 3
AREPERAS
AREPERAS


LAS LESBIANAS SOMOS MALAS Y PODEMOS SER PEORES
CAMIONERAS

# EL EUFEMISMO DE LO NO BLANCO

Mónica Eraso J.

Me gritaron negra permite hacer un puente entre dos ejes temáticos de la revista: raza y prácticas discursivas, haciendo evidente el carácter discusivo del concepto de raza. Esta obra empieza a circular en Perú, en la televisión y en los teatros, a partir de la década del 70. Santa Cruz narra desde su experiencia personal, la llamada del otro, seguramente un otro mestizo, que la hizo devenir negra. La narración de Santa Cruz coincide tanto temporal como conceptualmente con algunos análisis postestructuralistas que desnaturalizan el concepto de raza.

En este sentido, y para introducir a este apartado, es importante anotar que no estamos entendiendo la raza como una verdad ontológica manifiesta en rasgos físicos, sino como algunos de los efectos biopolíticos de la gestión colonial de los cuerpos que instaló unas jerarquías de explotación capitalista en donde en la cima aparecería, como negarlo, el hombre blanco heterosexual.

En las exposiciones de arte, se suele hablar de raza, solamente cuando se trata de artistas "de color"[1], implicando que los blancos no tienen raza, de la misma forma que los hombres no tienen género (son el sujeto universal). La raza se convierte en este contexto en un eufemismo para lo no blanco, un sinónimo de racismo. De acuerdo con Mignolo:
"Cuando el término "raza" (principalmente en el siglo XIX) reemplazó la "etnia" y así se puso el acento en la "sangre" y el "color de la piel" en desmedro de otras características de la comunidad, "raza" se transformó en sinónimo de "racismo[2]"

Las jerarquías raciales, si bien suponen en todo caso la supremacía blanca, no han funcionado de la misma manera en todos los contextos. América Latina se funda con una noción de mestizaje, enunciada por las élites criollas, que sin embargo, no tuvieron en cuenta a las poblaciones negras e indígenas en sus proyectos nacionales, más que como mano de obra explotada.
Parece pertinente entonces, establecer comparaciones sobre las maneras en que la raza

1 Utilizo el término "de color" no en alianza con lo políticamente correcto, sino haciendo referencia al sujeto "mujeres de color" que se utiizó para crear alianzas entre distintas mujeres no blancas dentro del movimiento feminista en Estados Unidos.
2 MIGNOLO ,Walter (2007). La idea de América Latina, Barcelona, Gedisa.

como matriz de dominación funciona de manera heterogénea en contextos diferentes.

Ochy Curiel establece una comparación entre Estados Unidos y Latinoamérica y el Caribe, a partir de la noción de la "new mestiza" propuesta por la feminista lesbiana, chicana Gloria Anzaldúa:

"Es interesante resaltar cómo la identidad mestiza que Anzaldúa defiende toma en el contexto norteamericano un significado diferente al que tiene en América Latina y el Caribe. En nuestra región ser mestiza responde a una ideología racista en la construcción del Estado- nación, es una identidad dominante. El mestizaje fue uno de los mecanismos ideológicos para lograr una nación homogénea, cuyos referentes legitimados eran una herencia fundamentalmente europea, en donde la genealogía indígena y africana desaparece. En Estados Unidos, en cambio, supone reconocerse subalterna y reivindicarse "latina": es un acto de resistencia."[3].

En el texto Arte y Feminismo: entre la educación amorosa y la educación por ósmosis Mónica Mayer cuenta su experiencia dislocada en la Woman House durante un taller sobre "Mujeres de color". Mayer había salido de México en 1978 para estudiar en el Woman´s Building en Los Angeles y se encontró con la interpelación de las "mujeres de color" un grupo integrado por mujeres negras, chicanas, asíaticas, latinas y migrantes del "tercer mundo" que habían cuestionado desde sus experiencias personales al feminismo blanco heterosexual y de clase media, así como a la distribución geopolítica con la que se concebía al mundo durante la guerra fría y que sigue en buena medida vigente hoy.

Mayer reflexiona en primera persona sobre la construcción de "lo mexicano" como el lugar de lo mestizo, y la dificultad para entender el racismo que se oculta tras una categoría aparentemente inclusiva. Esta construcción de "lo mexicano", se puede extender a otra latitudes en América Latina; Colombia solamente a partir de la constitución de 1991, se reconoce como una nación pluriétnica y multicultural.

La experiencia de Mónica Mayer en el Woman House, y su trabajo constante a lo largo de casi cuatro décadas explorando cruces entre arte y feminismo en México, hacen que su trabajo, tanto artístico como teórico, sea imprescindible a la hora de hacer una reflexión sobre arte y feminismos en América Latina.

A partir del trabajo de Mayer, es interesante rastrear, cómo habían llegado las "mujeres de color" a ser un sujeto activo dentro del movimiento feminista estadounidense. Para las mujeres estadounidenses, la conciencia de raza como una variante de las opresiones, había entrado a jugar un papel clave dentro del movimiento feminista a partir por lo menos de la "Declaración Feminista Negra" del manifiesto del Combahee River[4] de 1977. En el manifiesto declaraban su compromiso por la articulación de una lucha contra la opresión racial, sexual, heterosexual, y clasista, como vía para contrarrestar estas opresiones que están enlazadas entre sí.

Durante la década de los ochenta el feminismo negro y de las mujeres del tercer mundo se sigue desarrollando gracias a las agudas interpelaciones llevadas a cabo entre otras por Angela Davis, Bell Hooks, Gloria Anzaldúa, Chela Sandoval y Cherry Morraga. En 1982 se publica un libro editado por Gloria Hull, Patricia Bell Scott and Barbara Smith titulado""All the Women are White, All the Blacks are Men but Some of Us are Brave" que continuó elaborando un análisis interseccional de las matrices de dominación.

3 CURIEL, Ochy (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antiracista, Número 26 de la Revista Nómadas, Bogotá, Universidad Central.

4 "The Combahee River Collective Statement" disponible en: http://circuitous.org/scraps/combahee.html

Los reclamos de las feministas de color, no sólo añadieron la raza a un sujeto coherente ya establecido por el feminismo, sino que produjeron, lo llamaremos con Beatriz Preciado una serie de mutaciones del feminismo . En palabras de Donna Haraway "Las mujeres blancas, incluyendo a las feministas socialistas, descubrieron (es decir fueron forzadas a darse cuenta a patadas y gritando) la no inocencia de la categoría <mujer>"[5]
En esta línea, se presenta el trabajo de Daniela Ortiz de Zevallos 97 empleadas domésticas en donde, por medio de una sutil estrategia de apropiación, produce un efecto de extrañamiento que evidencia la invisibilidad radical de las empleadas domésticas en el Perú (mujeres indígenas en su mayoría) y las maneras en que la colonialidad y el racismo, se han naturalizado, y hacen parte de la vida social de muchos lugares del sur.
Sobre invisibilizaciones racistas trata también el texto Sol Astrid Giraldo Cuerpos a color, la diversidad un capítulo incluido en el libro "Cuerpos de mujer modelos para armar" publicado en 2010 por La Carreta editores. En este texto Giraldo va a hacer un análisis de la obra de Ana Mercedes Hoyos y la de Liliana Angulo, situando a ambas en el contexto de la invisibilidad de la mujer negra en el arte colombiano, pero operando, cada una de ellas de una manera radicalmente distinta.
Cerrando este núcleo temático, Giuseppe Campuzano, propone en su texto Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones… el Museo Travesti del Perú una historia travestida que muestra,
desde un punto descentrado, cómo la colonialidad ha operado desde su heterosexualidad normativa regulando cuerpos e imponiendo binarismos estáticos en donde no existían pero también los fallos que ha supuesto la colonialidad del deseo, dejando fisuras abiertas que serán la base de la negociación.

Estos trabajos muestran que otras ficciones se están escribiendo, historias múltiples y desviadas, historias que desde el sur desestabilizan a La Historia. La conexión entre ellos no quiere formar una nueva totalidad; lo que evidencian es justamente la potencia política de los fragmentos. El feminismo, el que intentamos convocar en esta revista, no trata del mito de la mujer, sino de complejos cruces que constituyen cuerpos, de reinvenciones constantes, de narrativas capaces de contrarrestar las ficciones dominantes, de oír cómo ladra el lenguaje de la frontera.

5 Haraway, Donna (1991) Manifiesto para cyborgs en Ciencia, cyborgs y mujeres, la reinvención de la naturaleza, Valencia, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer.

# ARTE Y FEMINISMO: ENTRE LA EDUCACIÓN AMOROSA Y LA EDUCACIÓN POR ÓSMOSIS

**Mónica Mayer**

Comienzo con una confesión: soy tan floja que a lo largo de mi vida en lugar de tratar de hacer muchas cosas a la vez, o como quien dice, de trabajar en lo que ahora se denomina como el femenino "multitasking", he tratado de que cada cosa que hago sirva para muchos cometidos. Soy fan de la sinergia y me divierte la idea de desdibujar la compartimentalización de la vida. Me gustan los procesos que son de ida y vuelta, como la educación, porque he descubierto que la mejor manera de aprender es enseñar. Por eso, desde hace treinta y pico de años doy talleres y conferencias de arte feminista. Para mí, estas dos actividades son mi propuesta artística y mi militancia política. En ellas he unido mis grandes pasiones: el arte, el feminismo, la educación y el activismo.

En mi caso, el arte feminista siempre ha tenido que ver con la educación, quizás porque empecé a sentir y entender la necesidad del feminismo siendo estudiante en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en la ciudad de México a principios de los años setentas cuando me di cuenta que las mujeres éramos invisibles: ni se mencionaban a artistas en las clases de historia del arte, ni se nos tomaba en cuenta. La mayoría de los maestros nos veía como mujeres antes que como artistas[1] y, para colmos, la vida social de la escuela se llevaba a cabo en las cantinas de las cuales estábamos vetadas por explícitos letreros que decían: "prohibida la entrada a uniformados, menores, perros y mujeres".

Esto me llevó a seguir mis estudios en el mítico Woman's Building en Los Ángeles, California. Yo ya había empezado a hacer obras con ideas feministas, por lo que en 1976, al enterarme de que existía una escuela especializada en el tema no dudé y me inscribí al primer curso disponible, un taller de dos semanas que incluyó un módulo con Judy Chicago. Ahí me convertí en adicta a la educación de arte feminista, entre otras cosas, porque uno de sus ejes primordiales era trabajar con la experiencia personal de las participantes: lo que sentíamos era tan importante como lo que pensábamos.

La experiencia me fue tan reveladora en términos de entender que el sexismo permeaba cada rincón de mi existencia y que el arte no sólo no estaba exento de responsabilidad, sino que era un importante dispositivo de transmisión de las ideas del patriarcado, que al regresar a México quise compartir lo que había aprendido. De alguna forma me parece que los verdaderos procesos de educación, esos que nos cambian la vida, tienen una estructura de contagio que nos compele a replicarlos.

1 El grupo Tlacuilas y Retrateras realizó una investigación para averiguar si había sexismo en el sistema artístico que fue publicada en el vol. IX, no. 33 de la revista FEM en abril de 1984. Muchas de las respuestas a su encuesta relataban un trato sexista. Las alumnas decían: "Difícilmente te encuentras un maestro que te tome en serio como alumna" "…nosotras quedamos en segundo término". Y los maestros: "Según yo las trato igual. Lo que pasa es que sí influye el hecho de que sea mujer, o sea, su atractivo como mujer sí influye" "Hay muchas mujeres, sí, pero a mí se me hace que la mayoría de ellas viene por un esnobismo bien descarado".

Dos de mis maestros de historia del arte, Juana Gutiérrez y Armando Torres Michúa, se convirtieron en mis cómplices y me ayudaron a dar mi primera conferencia en público. Ellos organizaron todo. Esa tarde, decoramos el auditorio con velas para crear un ambiente adecuado y los tres nos sentamos sobre el escritorio en lugar de las sillas para hacer la reunión menos formal y para romper con el orden jerárquico entre nosotros, pero también con el público. La velada empezó con breves participaciones de los maestros contextualizando la situación de las mujeres artistas y después me lanzaron al ruedo. Fue un gran ejemplo de educación amorosa, que es cuando una maestra o facilitadora acompaña a su alumna en el proceso de aprendizaje que ella misma se trazó.

Ese mismo año convoqué al primer taller de arte feminista entre las militantes de la Coalición de Mujeres Feministas. Yo me había unido a uno de los dos grupos que la integraban en ese momento porque me parecía que si pretendía crear un arte feminista, primero era indispensable entender que de qué se trataba el feminismo. La existencia del taller consta en Cihuat, el periodiquito que publicábamos en la Coalición en donde lo anuncié y en la cronología del archivo Ana Victoria Jiménez[2] en cuyos registros aparece que se llevó a cabo de febrero a octubre de 1976. Desafortunadamente mis recuerdos son borrosos y en esa época yo no tenía conciencia de la importancia política de guardar archivos, especialmente para quienes hemos estado excluidas de la historia.

Ese año empecé a ahorrar para asistir al Feminist Studio Workshop (FSW), el programa de dos años del Woman's Building al que ingresé en 1978. Las facilitadoras de esa generación fueron Nancy Angelo, Vanalyn Green y Cheri Gaulke. Participaban alumnas de diferentes partes de EU, de distintas clases sociales y niveles educativos, de varias procedencias raciales y culturales, de todas las preferencias sexuales, de distintas edades y algunas extranjeras como yo.

El primer año el programa consistía en realizar dinámicas, hacer lecturas, escuchar conferencias, trabajar en pequeño grupo y participar en diversos cursos como el de crítica de arte de Arlene Raven. Por la misma diversidad del grupo, el ambiente siempre era tenso e intenso. Todas nos podíamos identificar como mujeres y entender la opresión que compartíamos, pero eso no nos llevaba automáticamente a deshacernos de otros tipos de desigualdad como el racismo, el clasismo o la homofobia. Había que trabajarlo y aceptar que, al transitar por distintos ejes de inequidad, a veces éramos oprimidas y a veces opresoras.

Recuerdo particularmente un taller sobre mujeres de color (women of color) porque el concepto me era totalmente ajeno. En México, desde hace por lo menos 100 años los gobiernos han construido una idea de "lo mexicano" como el mestizaje entre las culturas indígenas y la española que la conquistó en el siglo XVI. Se plantea como un punto de unión e identidad. La cultura en EU es el "melting pot", en el que todos viven en el mismo territorio, pero no necesariamente comparten una identidad colectiva.

---

2 El archivo Ana Victoria Jiménez reúne el material que la editora, fotógrafa y feminista Ana Victoria Jiménez integró durante los años setenta y ochenta sobre el movimiento feminista y otras organizaciones de mujeres, pero particularmente sobre el arte feminista del que ella misma formó parte como integrante del grupo Tlacuilas y Retrateras. Actualmente el archivo está en proceso de catalogación y se están organizando varias exposiciones con sus materiales.

Cuando empezó el taller francamente no sabía dónde colocarme porque el tono de mi piel es apiñonado, lo cuál en lo más mínimo hace que me sienta menos mexicana o “Euro-Mexican”, como me definió alguna vez una artista chicana haciendo que me sintiera ofendidísima. Sin embargo, pensé en quedarme con el grupo “blanco” para analizar mi propio racismo porque la idea del mestizaje que nos han vendido en México nos une, pero también nos impide ver la enorme diversidad cultural del país, ocultando un profundo racismo del que ni siquiera se habla y que padecen en primer lugar las culturas indígenas, pero también nuestra fuerte raíz negra. Durante el taller, una de las compañeras empezó a mencionar que se había subido a un camión en México y estaba muy contenta porque, a pesar de que eran puros mexicanos, no le había pasado nada. En ese momento entendí que yo definitivamente era una “woman of color” y me fui con las negras y las chicanas que tenían su propia discusión a partir de una doble discriminación.

Más que compartir una experiencia personal, subrayo esta anécdota porque hoy se habla mucho de que el feminismo setentero fue blanco y clasemediero, pero mi experiencia en el FSW es que fue un semillero en el que todas estábamos abriendo espacios para comprender la estructura de la discriminación en contra de las mujeres y, a partir de esto entender también el resto de las desigualdades de poder. El Woman’s Building era una institución cuyo objetivo era la redefinición de la identidad de género a través de la producción cultural y por lógica, estos problemas se discutían a fondo. Pero sucedía lo mismo en el movimiento feminista en México con sus diversas voces. Quizá el discurso era incipiente, incluso ríspido. Quizá faltaban voces por unirse o por escucharse. Pero negar esta diversidad de planteamientos en el feminismo temprano desacredita a las feministas blancas de clase media e invisibiliza la participación del resto de las mujeres.

El segundo año nos dedicábamos a realizar y promover nuestra obra. El énfasis que hacían en la profesionalización de las artistas me era muy extraño. Hablaban de desarrollar estrategias para entrar a galerías, hacer nuestros portafolios, obtener becas, promover y vender nuestro trabajo. En mi contexto todo eso era irrelevante, empezando por el hecho de que México era (y sigue siendo) un país en vías de desarrollo en el que 40% de la población vive en pobreza extrema. El mercado del arte era flaco, aunque el Estado se encargaba de promover la cultura, siempre dentro de sus propios lineamientos. No hubo un sistema nacional de becas sino hasta finales de los 80′s, cuando la iniciativa privada también empezó a tomar un papel más activo en la cultura y algunas galerías comenzaron a abrirse al arte contemporáneo.

Pero además, yo venía de estudiar en México, país de grandes movimientos de arte político como el de los Muralistas y eran de los años setentas, así es que estábamos influenciados hasta el tuétano por la matanza estudiantil del 68 y la subsecuente Guerra Sucia cuya represión fue brutal. Venía de un contexto latinoamericano de dictaduras y dictablandas[3]. Para nosotros el arte era un medio de expresión, una herramienta política, una forma de defensa personal y desdeñábamos al mercado. El reto no era cómo promover mi obra y abrirme mercado, sino cómo lograr mayor eficiencia política. Seguramente por eso me atrajo inmediatamente el trabajo de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, integrantes del grupo Ariadne: A Social Art Network y me metí a los cursos que ofrecían en el Woman’s Building. Pero volveré al tema un poco más adelante.

3 Dictablanda es un término utilizado para describir dictaduras que supuestamente pretenden preservar las libertades civiles.

Habiendo participado principalmente en métodos educativos tradicionales en los que se establece una distancia inmediata entre lo emocional y lo intelectual, al principio la educación de arte feminista me incomodó mucho. Recuerdo pasarme una tarde llorando amargamente con Nancy Angelo porque sentía que tanta atención me empalagaba. Con los años fui entendiendo que lo difícil no había sido hablar desde mi experiencia personal, sino empezar a cuestionar todo lo que asumía como verdadero. No sólo se trataba de asimilar nuevos datos e ideas, sino de ir descubriendo hasta dónde la forma en la que me veía a mí misma y la manera en la que entendía la realidad eran una construcción social.

Pero lo que más me enganchó de esta experiencia fue palpar por primera vez un método educativo "alternativo", por llamarlo de alguna manera. Durante años yo había estado leyendo compulsiva y desordenadamente sobre educación porque entonces como hoy pensaba que es la mejor opción para combatir los prejuicios, trátese de género, raza, nacionalidad, religión etc[4].

En el Woman's Building encontré un modelo que me recordaba a la educación activa en los términos de Montessori, significativa en los de Ausubel, liberadora en los de Freire, auto generativa como la de la famosa escuela Summerhill de Alexander Sutherland, práctica como la de John Dewey y tan empoderadora como lo que promovía el polémico pequeño libro rojo de la escuela de Sorne Hansen y Jesper Jensen. También veía, en la práctica, un modelo de educación y de producción artística que partía de entender cada uno de estos procesos como parte de un sistema, que es lo que había estado aprendiendo en las clases de teoría que tomaba en la escuela de arte con Juan Acha, el teórico peruano. Esto me permitió apreciar el hecho de que las artistas feministas en Los Ángeles trabajaban en equipo (historiadoras, curadoras, artistas, coleccionistas, funcionarias, etc.), pero también con activistas y personas de otras disciplinas, lo que creaba una situación peculiar y maravillosa que se da en pocas ocasiones: un momento de sincronía entre los anhelos sociales y la producción artística. En esos instantes se palpa la importancia del arte. Los Constructivistas Rusos y los Muralistas Mexicanos seguramente lo sintieron también. ¿Qué más podía pedir? Estaba deslumbrada.

Naturalmente, lo primero que hice fue preguntar qué nutría este programa y cuáles eran sus orígenes. La referencia inmediata era el Feminist Art Program que desarrollaron Judy Chicago y Miriam Shapiro en Cal Arts en 1971. Lo demás eran menciones vagas. Por ejemplo, averigüe que el "pequeño grupo" o CR (Consciousness Raising Group) que era la herramienta eje del movimiento feminista y fue ampliamente usada en la educación de arte, tenía sus orígenes en los "Speak bitterness Groups" utilizados en la China de Mao o que algunos ejercicios utilizados en los talleres como las fantasías guiadas tenían influencia de las meditaciones curativas de las religiones orientales[5].

---

4 Cabe mencionar que a principios de los setenas estudié la preparatoria (Sixth Form) en Atlantic College en Gales, la primera de las escuelas de los United World Colleges, que es un movimiento que promueve el entendimiento internacional a través de la educación (international understanding through education) y convivir con jóvenes (hombres y mujeres) de un centenar de países y de todas las razas y creencias religiosas me ayudó a ver que todo conflicto puede resolverse a través del diálogo y esto despertó mi interés en la educación.

5 En mi tesis de maestría para Goddard College en 1980, titulada FEMINIST ART: AN EFFECTIVE POLITICAL ART, le escribo una carta a Nancy Angelo preguntándole sobre este punto y me responde esos antecedentes, aceptando que "Many ofthe sources are, by this time, diluted and cloudy. Many I don't know"

Yo también veía que ésta extraña y efectiva mescolanza educativa tenía influencias de la amplia gama de tendencias y escuelas psicológicas y psicoanalíticas tan de moda en ese momento, desde la psicología humanista hasta propuestas como Co-counseling formulado en los años cincuenta por Harvey Jackins

o EST de Werner Erhard porque muchas mujeres en el Woman's Building participaba en este tipo de actividades. La educación de arte feminista angelina era un producto de su momento.

Como mencioné anteriormente, el segundo año del FSW nos concentrábamos en sacar nuestro trabajo al mundo. Para entonces yo ya había empezado a participar en los proyectos de Ariadne: A Social art Network como el proyecto Making it Safe[6] y Suzanne Lacy era mi asesora de tesis porque me había inscrito en la maestría en Goddard College, que aceptaba como válida mi participación en el FSW. Gracias al trabajo con Suzanne, mis ideas habían cambiado y empecé a plantear los procesos políticos y educativos como arte y al performance como intervención social más que como acto escénico. Por ello, mi proyecto de segundo año del FSW consistió en realizar una pieza que se llamó Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas (Translations: an international dialogue of Women Artists). Era una pieza basada en el diálogo, cuyo eje era la educación.

Para esta pieza traje a México a un grupo de artistas feministas de mi generación a impartir un taller y una serie de conferencias y a su vez llevar a EU información sobre las artistas mexicanas. Creamos un puente.

Las conferencias, como suele suceder en este tipo de eventos de educación informal, fueron abiertas al público y se llevaron a cabo en espacios como el Museo Carrillo Gil. El taller de dos días fue en la casa de Cuernavaca de la dramaturga Nancy Cárdenas e incluyó una serie de dinámicas que conducían a la realización de performances sobre nuestra experiencia como mujeres.

Algo que me resultó muy sorprendente, es que un sector de las feministas mexicanas se molestó mucho con el taller porque querían datos duros y consideraban que nuestros ejercicios eran similares a los utilizados en los cursos motivacionales promovidas por el capitalismo para incrementar la productividad de los trabajadores y explotarlos más. Eran un truco más del imperialismo Yanqui. Armaron una bronca mayúscula. En ese momento confirmé algo que ya sabía: el primer paso para que cualquier proceso educativo funcione, quizá el más importante, es la confianza. Las feministas mexicanas desconfiaban tanto de las feministas de EU, como las mujeres del WB de los hombres. Aprendí que si no se ponen en evidencia estos conflictos antes de empezar y de preferencia se resuelven, lo más probable es que todo salga mal. Baste contarles que se encendieron las pasiones y dos compañeras acabaron a golpes.
El FSW fue muy importante para mí porque me fortaleció como mujer y como ser humano, pero en términos de entender lo que era el arte feminista en su expresión más política y militante, el aprendizaje más intenso fue colaborar en los proyectos de Lacy y Labowitz.

6 Making it Safe fue un proyecto de varios meses en la comunidad de Ocean Park que tenía por objetivo reducir el nivel de violencia hacia las mujeres. Esta pieza de intervención social, o "non-audience oriented performance" como lo definían Lacy y Labowitz, fue constituida por muchos elementos, desde sesiones de denuncia colectiva (speak-outs), hasta lecturas de poesía, sesiones de volanteo, exposiciones, manifestaciones y trabajo en los medios de comunicación.

Aprendí del ejemplo de estas extraordinarias mujeres y artistas, de su capacidad como profesionales, de la claridad con la que estaban planteando ideas que han transformado al arte y de su compromiso político y artístico.

Comprendí que si el arte quiere causar una revolución social, primero que nada tiene que ser revolucionario en términos artísticos.

Y lo mismo sucede con la educación. No sólo se trata de cambiar los contenidos, lo primero que hay que hacer es transformar la forma. Con ellas me di cuenta que, así como existe la educación amorosa de la que hablaba anteriormente, también hay la que se da por ósmosis al trabajar con maestras que nos permiten compartir su proceso y son suficientemente abiertas a dejarnos ver sus sueños, dudas y desencantos.

Más allá de los orígenes y las especificidades de la educación de arte feminista californiana setentera, hay algunos objetivos generales que funcionaban en ese contexto y siguen siendo válidos: a) Crear un espacio de confianza en el que las mujeres podamos aceptar la autoridad de otras mujeres y ejercer la propia. b) Detectar los obstáculos personales, profesionales y/o sociales que dificultan el trabajo de las artistas y hacerse de herramientas para desarticularlos. c) Especificar los objetivos políticos y artísticos de nuestra obra y desarrollar estrategias para lograrlos.

El primer taller de arte feminista que impartí en México en una institución se llevó a cabo en mi alma mater en 1982.Llena de la confianza recién adquirida en el Woman's Building, un día me le aparecí a José de Santiago, entonces director de estudios de posgrado de la ENAP y le dije que había obtenido una maestría en sociología del arte enfocada al arte feminista y que estaba decidida a impartir un taller sobre el tema. Remate afirmando que me gustaría darlo en la escuela, pero que si no me contrataba de todos modos lo iba a dar. Para mi sorpresa lo aceptó de inmediato y lo eché a andar a la brevedad, a pesar de que algunos trabajadores y maestros hicieran hasta lo imposible por boicotearnos cerrándonos el salón con llave o enviando cartas al director quejándose de que no aceptábamos hombres, siendo que sólo se habían inscrito mujeres.

El grupo de arte feminista Tlacuilas y Retrateras surgió de ese taller. Estuvo integrado, entre otras, por artistas muy jóvenes como Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela, historiadoras del arte como Karen Cordero y Nicola Coleby, gestoras como Marcela Ramírez y militantes feministas como Ana Victoria Jiménez.

Ese primer curso lo diseñé de acuerdo al modelo aprendido en el FSW, pero consciente de que tenía que ser flexible y dejarme guiar por el proceso. Empezamos trabajando a partir del pequeño grupo y otras dinámicas para estimular la creatividad y definir los contenidos feministas de la obra. Desde entonces noté, por lo menos en México, este tipo de herramientas eran muy útiles en un principio y en momentos específicos como cuando hay que resolver un bloqueo creativo o un conflicto de grupo, pero no como estructura de trabajo cotidiana.

También empezamos a criticar la obra de cada alumna. Esto funcionó mejor una vez que se había establecido una buena relación entre las participantes porque en éste país fácilmente confundimos la crítica con la agresión. Un aspecto importante del taller fue investigar sobre el trabajo de otras mujeres artistas.A la fecha esto sigue siendo necesario porque a pesar de la enorme bibliografía existente sobre las artistas del pasado, pocas de las escuelas de arte

han incorporado dicho material a sus programas.

Un tema recurrente en éste y otros talleres que he impartido es que todas hemos sentido discriminación frontal o sutil y que al denunciarla nos han dicho que estamos exagerando. En ese primer taller, como no había ningún estudio sobre el tema, el grupo se lanzó a entrevistar a diversos maestros de arte y galeristas. También consiguió datos sobre la participación de las artistas en exposiciones o la frecuencia con la que se escribía de su trabajo. El sexismo era evidente, desde el galero que negaba ser sexista pero no representaba a ninguna mujer, hasta los maestros de las escuelas de arte que aceptaban sin empacho que le ponían menos atención a las mujeres artistas porque era una pérdida de tiempo. No sólo no exagerábamos, sino que nos habíamos quedado cortas en nuestra apreciación de la realidad.
Al darnos cuenta de lo que sucedía en nuestro entorno y con la consolidación del taller en grupo, empezamos a plantear un proyecto colectivo ambicioso que pretendía reflexionar a través del arte sobre un tema que a todas nos resultaba inquietante: la fiesta de quince años.

Para mí, la colaboración y el trabajo de grupo son parte fundamental del arte feminista. El mismo feminismo lo entiendo como la construcción de una visión colectiva. Pero para que el trabajo colectivo funcione, tiene que venir de una necesidad real. No se puede forzar. Yo simplemente sé que un taller está funcionado cuando surge entre las participantes la inquietud de trabajar en grupo y empezar a sacar sus ideas al mundo.

Pero volvamos a La Fiesta de Quince Años. En México sigue siendo tradicional que al cumplir esa edad, las jóvenes sean presentadas en sociedad, en una ceremonia que incluye un discurso tradicional del padre en el que básicamente las pone en el mercado del matrimonio. Tlacuilas y Retrateras realizó una amplia investigación que partió de nuestras experiencias personales. Aunque entendíamos las implicaciones de esta fiesta dentro de un sistema patriarcal en el que se considera a la mujer como objeto y su valor máximo es la reproducción y algunas artistas la habían vivido como una pesadilla porque se sintieron expuestas o acosadas, otras habían disfrutado el baile y ser el centro de atención. Algunas incluso plantearon que era mejor este ritual que el que enfrentaban los jóvenes que es tener que probarse como machitos visitando un prostíbulo.

Al ver la profundidad y el arraigo de esta fiesta, el taller se planteó la hipótesis de que si bien tiene un antecedente inmediato en las culturas europeas e incluso se organizan viajes a Austria para bailar el vals de quince años en algún castillo ensoñador, seguramente hace eco con rituales de paso prehispánicos, por lo que también nos echamos un clavado a la historia y la antropología. También estudiamos los aspectos económicos de una celebración que produce una gran derrama económica. De manera natural, La Fiesta de Quince Años se convirtió en un proyecto interdisciplinario.

Por otro lado, nuestro afán por entender más que de imponer, hizo que criticáramos el tradicional baile sin satanizarlo, rescatando su aspecto celebratorio. Incluso planteábamos que los hombres eran discriminados porque no les hacían fiesta. Hace poco, gracias a una alumna del taller que imparto actualmente que está trabajando el mismo tema, me enteré que empieza a ponerse de moda que los muchachos también tengan fiesta de quince años, lo cual me parece extraordinario porque parecería que lo femenino por fin empieza a dejar de ser tabú para los hombres.

La Fiesta de Quince Años fue conceptualizada como una intervención social de varios meses parecido al proyecto Making it Safe en el que trabajé con Suzanne Lacy y que ella denominaba como “Non-audience oriented performance” y en México habíamos empezado a llamar proyectos visuales. La pieza incluyó una exposición, conferencias, lecturas de poesía, una obra de teatro y performances, pero el proyecto global fue acción colectiva a manera de una gran fiesta de quince años, con todo y su baile en el cual cada artista diseñó su propio vestido: algunos tenían manos por todo el cuerpo, otros mostraban los genitales cosidos externamente y no faltó el que incluía un cinturón de castidad.

La estructura de la pieza respondía a la de la fiesta de quince años: invitamos como madrina de libro a la crítica Raquel Tibol, el pintor José Luis Cuevas fungió como padre de la quinceañera y el artista Nahum B. Zenil fue padrino de la exposición y el único varón invitado a participar para que no se nos acusara de ser discriminadoras en contra de los hombres al organizar una muestra exclusiva de mujeres artistas. Era nuestro “token male artist”. Así mismo, por la visión política del proyecto, no nos limitamos a acercarnos a la comunidad cultural. Invitamos a feministas, a los medios de comunicación y, muy especialmente, a la comunidad que vivía cerca porque queríamos romper el aislamiento tradicional del arte y tener otro tipo de impacto. Estábamos llevando a la práctica lo que habíamos visto en el taller en la teoría.

La respuesta al evento fue apabullante en términos de público y llegaron cerca de 2,000 personas. Esto causó un caos parecido a las verdaderas fiestas de quince años. El interés nos sorprendió, pero no tanto como las severas y mal informadas críticas que nos llovieron. En ese momento la prensa y la crítica de arte ni siquiera entendían lo que era un performance, por lo que nos acusaron, por ejemplo, de ser malas actrices.

A pesar de nuestros esfuerzos, la avalancha de comentarios negativos hizo que el taller se desintegrara. Algunas artistas incluso abandonaron el arte. Tuvimos la claridad y energía para convocar a la periodista feminista Magali Tercero a escribir desde otro punto de vista para contrarrestar lo ocurrido.

A la distancia veo que la crítica realmente no fue tan severa, pero resultó desastrosa porque no estábamos preparadas. Hoy, después de tantos años de enfrentar diversos desdenes y actitudes descalificadoras, no me sorprende lo que sucedió. Incluso me parece que la virulencia con que fue recibido el evento y el hecho de que sigue siendo recordado, refleja su éxito. El grupo y el proyecto fueron incluidos en el catálogo de La Era de la Discrepancia, que fue una importante exposición que recuperó los orígenes del arte actual mexicano en 2007[7]

Sin embargo, en ese momento, en un mundo en el que todavía creíamos en utopías, éramos suficientemente ingenuas como para pensar que la sociedad cambiaría rápidamente y ni siquiera habíamos oído de lo que era el backlash, como taller pensamos que lo que estábamos planteando era tan claro y tan justo, que seríamos bien recibidas.Y yo, como facilitadora, no pude ver que aún no asumíamos nuestra propia autoridad con suficiente fuerza como para contrarrestar la necesidad de complacer que nos había impuesto la educación tradicional.

7 Debroise, Olivier (editor). LA ERA DE LA DISCREPANCIA. Arte y cultura visual en México 1968-1997, UNAM. México 2007.

Otro de los grupos que se formó en los ochentas fue Polvo de Gallina Negra (Black Hen's Dust) que integramos Maris Bustamante y yo9[8] El nombre lo tomamos de un remedio contra el mal de ojo porque considerábamos que era difícil ser artista, pero ser mujer artista y feminista constituía un verdadero reto y queríamos estar protegidas desde nuestro mismo nombre.La ironía y el humor siempre fueron nuestras mejores herramientas.

En este afán de combinar la educación, la militancia y el arte, de unir en vez de fragmentar, uno de nuestros principales proyectos fue una gira de 30 conferencias/performance por instituciones de educación media oficiales titulada Mujeres Artistas o se Solicita Esposa en la que hablábamos del trabajo invisible de la mujer.
Para empezar estas conferencias nos colocábamos delantales con enormes panzas de embarazadas para resaltar que nos podíamos poner y quitar a nuestro antojo ese rol asignado por la sociedad. Para nosotras era evidente, aún en esos tiempos, que como diría Judith Butler, género es performance[9].Inmediatamente después apagábamos las luces y Maris tiraba al suelo varios cuetes miniatura, de los que llamamos "brujas", que truenan al estrellarlos al suelo. De manera intuitiva sabíamos que si dos mujeres queríamos obtener la atención del público y/o de los estudiantes, por un lado había que sorprenderlos y por el otro teníamos que desarticular su resistencia a través del humor. Esa experiencia me llevó a entender que las conferencias y el trabajo educativo frente a grupo son actos escénicos y, como tales, requieren de una energía y un ritmo particulares.

En la conferencia no hablábamos de arte. Usábamos el trabajo de colegas nuestras como Magali Lara o Yolanda Andrade para referirnos a las diversas problemáticas que afectan a la mujer. Por ejemplo, las fotografías de luchadoras de Lourdes Grobet nos daban pie a hablar de la violencia intrafamiliar puesto que algunas de ellas le habían comentado a la fotógrafa que a pesar de su entrenamiento físico, no faltaba la que era golpeada por el marido. Algunos de los temas que tratábamos eran aborto, violación, derecho a la educación, igualdad en el trabajo, la rigidez de los roles sociales, la maternidad y el feminismo.

Recibimos muchas sorpresas a lo largo de esta gira de conferencias por pequeños poblados o ciudades de mediano tamaño a lo largo del Estado de México, desde un presidente municipal que asistió a la conferencia y se ofendió porque ambas usábamos botas, lo que le parecía un gesto desafiante, hasta jóvenes que nos confesaban que se sentían apoyados

por la plática porque en sus casas había violencia intrafamiliar y nunca habían visto que se cuestionara públicamente. A través de nuestros gestos, las imágenes que mostrábamos y nuestras palabras buscábamos producir una fisura cognitiva en el público y lo logramos en algunos casos porque a lo largo de los años se han acercado a mí personas que asistieron a alguna de esas conferencias y todavía las recuerdan como algo que hizo que les cayera el veinte.

---

8 Para más información sobre Polvo de Gallina Negra y el resto del movimiento feminista en México en el Número 8 de N. Paradoxa puede consultarse mi artículo DE LA VIDA Y EL ARTE COMO FEMINISTA.
9 Un antecedente directo de esta propuesta es un performance de Maris Bustamante de 1982 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en el que realiza el performance El Pene como Instrumento de Trabajo, proyecto que describe de la siguiente manera: "Mandé hacer 300 máscaras con mi foto como mona-lisa con un pene en la nariz al que le colgaba una etiqueta que decía: 'instrumento de trabajo'. La máscara tenía un suaje en la nariz para que esta se levantara. Mientras nos colocábamos la máscara, a través de los ojos también suajados, leíamos una traducción de la canción que oíamos, cantada por Nina Hagen en la que decía que hubiera querido ser hombre, porque a ellos les permiten divertirse más."

Pero tampoco faltaron los momentos chuscos.En una ocasión llegamos a una pequeña población en la tarde y nos encontramos con la sorpresa de que la electricidad bajaba a esa hora y era imposible utilizar el proyector de diapositivas. Empezamos la plática con dificultad porque las imágenes eran el eje de nuestro discurso, pero con la ventaja de poder ver al público porque no era necesaria la obscuridad para proyectar. Nos sorprendió que la mayoría de los asistentes fueran más jóvenes que de costumbre.Generalmente contábamos con alumnos de preparatoria y éstos tenían como 14 o 15 años, pero no nos preocupamos porque nuestra conferencia era coloquial y apta para todo público. Entre más avanzaba la plática, los rostros de los jóvenes mostraban más desconcierto, por lo que paramos la conferencia para preguntarles porqué habían asistido y quien los había enviado. Cual no sería nuestra sorpresa, cuando nos dijeron que la maestra de biología los había enviado para aprender sobre las enfermedades de las ¡gallinas! En ese momento terminamos la charla, enviamos a los chamacos a su casa y el grupo Polvo de Gallina Negra en pleno se retiró.

A lo largo de los años he seguido realizando conferencias performanceadas sobre arte y feminismo porque me parece que es un formato educativo concentrado que permite causar esa fisura cognitiva de la que hablaba anteriormente para que después la persona interesada se encargue de buscar por su cuenta otras herramientas para ahondar en el tema. También he continuado impartiendo diversos talleres de arte y género que han resultado muy enriquecedores porque la situación ha cambiado y cada circunstancia es diferente.

Uno de los cambios importantes es que a partir de los años ochenta empezó el proceso de institucionalización del feminismo, aunque por muchos años ignoró a las artes visuales. En las universidades se abrieron una variedad de especializaciones y departamentos de estudios de género o estudios de la mujer como el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer en el Colegio de México en 1983 o el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) en la UNAM de 1992.En los ochentas, estando la escritora feminista Elena Urrutia al frente del PIEM, Maris Bustamante y yo nos acercamos a ver cómo podíamos integrar las artes visuales a sus programas, pero no tuvimos éxito. No es sino hasta muy recientemente que el PUEG ha mostrado interés en el arte: la Dra. Déborah Dorotinsky empezó a coordinar el seminario Cultura Visual y Género y también han empezado a publicar la revista virtual Arte, Cultura Visual y Género, que s encuentra en http://revista-red.pueg.unam.mx/360/360.html.

Por otro lado, a principios del nuevo milenio, tanto el Gobierno Federal como los gobiernos estatales crearon Institutos de la Mujer a lo largo del país. La visión de estos institutos no siempre ha incluido a las manifestaciones culturales, pero han organizado algunas exposiciones y eventos académicos. Por ejemplo, el Instituto de la Mujer Oaxaqueña (IMO) organizó en 2001 el Primer Coloquio sobre arte y Cultura desde la Perspectiva de Género y en 2002, el Instituto Nacional de la Mujer convocó al coloquio Arte y Género al que invitaron a artistas y teóricas de diversas disciplinas a discutir la problemática y las aportaciones de las mujeres en cada uno de esos campos.

El coloquio duró dos emisiones e Inmujeres publicó las memorias de la primera. Esto marca una de las grandes diferencias de la educación de arte feminista de principios de los ochentas y la del nuevo milenio:

ahora ya por lo menos hay unos cuantos libros propios de los cuales partir[10].

No puedo dejar de recalcar la importancia de contar con estas publicaciones, porque de otra manera nos la pasamos tratando de ver si cabemos bajo las definiciones de las teóricas de países del primer mundo que cuentan con muchos más recursos humanos y económicos para realizar y publicar sus investigaciones.

En 2004, el Instituto de la Mujer Guanajuatense (IMUG) me invitó a impartir uno de los talleres de arte y género más interesantes que me han tocado. Un año antes me habían llamado del Estado de Guanajuato a dar un taller intensivo que resultó muy estimulante porque las participantes ya tenían claro cómo funcionaba el sexismo y juntas desarrollaron estrategias para visibilizar la presencia de las mujeres artistas. Me había sorprendido que Guanajuato, que tiene fama de ser un estado muy conservador promoviera este tipo de taller, pero me dio mucho gusto. Al año siguiente me sorprendieron aún más cuando me plantearon la idea de diseñar un taller sobre arte y género para las personas que trabajaban de manera permanente en los museos y las casas de cultura, desde administradores y maestros, hasta el personal de base que se encarga de labores como recibir los boletos de entrada. En esta ocasión el taller era organizado conjuntamente con el Instituto de Cultura del Estado y era parte del plan del IMUG para transversalizar su política de género a través de todas las dependencias del Estado. No querían que participaran funcionarios o directivos en el taller porque el tiempo que están en sus puestos es limitado y se buscaba un cambio a largo plazo. Su lógica era que si se había logrado que se promulgaran leyes que promovían la igualdad de las mujeres, había que implementar programas para que los empleados públicos supieran lo que esto significaba. Ante tanto sentido común, naturalmente acepté el reto.

Lo primero que hicimos, como siempre, fue hablar de nuestras expectativas del taller. Esto me permite explicar lo que yo considero que es mi rol como facilitadora y describir el método con el que estaremos trabajando y sus objetivos. Me parece necesario compartir esta información porque si bien el taller es sobre arte y género, implícitamente plantea una reflexión sobre la educación feminista. Y lo hago con la muy mala intención de que después se replique.

Después cada quien escribió los objetivos personales que quería lograr en el taller y firmó un contrato especificándolos que guardaron hasta el final del taller cuando hicimos un cierre analizando los resultados y solicite retroalimentación sobre mi desempeño. El objetivo de esto es fomentar que cada participante se haga responsable de su propio proceso educativo. En esa ocasión, de la introducción pasamos directamente a definir en grupo lo que los participantes, hombres y mujeres, entendían por género y por cultura. En mi experiencia siempre es más enriquecedor cuando todos contribuyen a construir una definición común que si proviene de la maestra o un texto, tanto porque se convierte en una base que la colectividad puede asumir como propia, como por la complejidad que se logra. Ya después condimentamos el platillo con teoría e historia. El ejercicio siempre ha resultado empoderador porque las participantes se dan cuenta que saben más de lo que creían y de hecho son expertas en cuestiones de género e identidad.

10 Hay pocas publicaciones sobre arte y género en México, pero yo que sé lo difícil que ha sido realizarlas y lo útiles que son, no puedo sino estar orgullosa de ellas. Algunas de estas son: Arte feminista de los ochentas de Araceli Barbosa, El desnudo femenino: una visión de lo propio de Lorena Zamora, La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas de Gladys Villegas, Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte, compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz y Rosa Chillante: Mujeres y performance en México de Mónica Mayer. Desbordamientos de una periferia femenina de Laura García.

Posteriormente detectamos las situaciones que cada quien observaba en su trabajo que iban desde el hecho de que los padres se negaban a que sus hijas tomaran clases de ballet con un maestro varón por temor al contacto físico, hasta tener que lidiar con maridos que no le permitían a sus esposas asistir a algún evento, especialmente en comunidades muy pequeñas cuya "casa de la cultura" era un camión que los visitaba esporádicamente. Pero el mayor reto era lograr que los hombres -especialmente los ancianos- se acercaran más a la cultura porque consideraban que era algo femenino y se negaban la oportunidad de tomar una clase o asistir a un espectáculo. Al entender la complejidad de estas situaciones empezaron a pensar en estrategias a largo plazo.

Me sorprendió que todos los y las participantes tuvieran una postura abiertamente a favor de los derechos de la mujer. Quisiera pensar que el feminismo ha permeado más profundamente de lo que me doy cuenta, pero la realidad me dice que no es así. En 2005, la Secretaría de Desarrollo Social publicó la Primera Encuesta Nacional sobre Discriminación en México[11].La mayoría de los encuestados expresó que las mujeres merecemos ser tratadas como iguales, pero 40% afirmó que debíamos limitarnos a las labores propias de nuestro sexo. En otras palabras, hemos cambiado de dientes para afuera, lo cual en sí mismo es un gran logro porque es un pequeño avance en toda la población. Hoy es políticamente incorrecto aceptar la desigualdad de la mujer, pero en la práctica todavía queda mucho trabajo por hacer.

Naturalmente, los y las participantes en el taller también analizaron la forma en la que funcionaba el sexismo dentro de la estructura de la institución para la que trabajaban. Se habló de acoso sexual, de que los hombres obtuvieran los puestos altos y con mejores salarios y que las mujeres tuvieran que encargarse de la mayor parte de la crianza de los hijos. Era interesante ver que eran las mismas demandas por la igualdad que las feministas habían planteado décadas antes. Hasta parecería que nada había cambiado. Pero no era así. Eran las mismas demandas, pero en un contexto totalmente diferente: ahora se planteaban dentro de un taller organizado por una institución cuyo mandato era implementarlas.

Si bien entiendo la necesidad que tenemos de reunirnos en grupos exclusivamente de mujeres cuando se empieza a hablar de género, en este caso fue muy útil que hubiera hombres y mujeres. Parecía que nunca se habían sentado a hablar.

Ellas planteaban problemas que ellos ni siquiera se imaginaban, y viceversa. El sistema patriarcal ha sido muy eficiente al dividirnos en géneros para vencernos.

También se designó un espacio para compartir experiencias personales, lo era resultó particularmente difícil porque era una comunidad con una historia común en la que algunos eran jefes y otros empleados. En esta ocasión traté de evitar que esto se convirtiera en un problema hablando abierta y directamente del tema.

Hace rato mencioné que considero que un taller está funcionando bien cuando sus participantes plantean trabajar colectivamente, pero es un éxito cuando además se tejen complicidades que permitan que el trabajo se siga desarrollando de manera independiente. Estas pueden ser colectivas (por ejemplo, la organización de una exposición) o simplemente el que dos personas sepan que pueden recurrir una a la otra para apoyarse. Desafortunada-

11 Consultado el 15 de febrero de 2010 en http://sedesol2006.sedesol.gob.mx/subsecretarias/prospectiva/discriminacion/Resumen/Resultados%20Generales%20por%20Modulo.pdf

mente en el caso de Guanajuato nunca supe si esto había sucedido porque cambiaron a la directora del IMUG y, como suele suceder en México, corrieron a todo el personal y eliminaron los programas que venían desarrollando.

En septiembre de 2009 decidí abrir el Taller Permanente de Arte y Género porque sentía que el ambiente había cambiado.De alguna manera exposiciones como WACK: Art and the Feminist Revolution en EU o La Batalla de los Géneros en España y la apertura del Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art en el Brooklyn Museum of Art, habían vuelto a poner los reflectores sobre el tema y generado interés, especialmente entre las artistas más jóvenes. En esta ocasión lo abrí de manera independiente, como Pinto mi Raya, que es el proyecto artístico que fundamos en 1989 mi esposo y colega Víctor Lerma cuyo objetivo es fortalecer el sistema artístico mexicano.

A casi tres décadas de los primeros talleres de arte feminista, el panorama es diferente.

Por el lado positivo el cambio más grande es la influencia del feminismo en la sociedad en general y también en el medio artístico. Para mí esto es evidente en varios aspectos: 1) Se ha fortalecido la presencia de mujeres en todos los campos y en el arte es muy notorio en la cantidad de mujeres que estudian arte y obtienen los premios y becas otorgados a jóvenes creadores. 2) Hay materiales publicados sobre las artistas, incluso sobre el arte feminista y todo un camino recorrido por mi generación. Aunque aún están por escribirse muchas de las historias locales o las de grupos más marginales, existe una amplia bibliografía. 3) Muchos artistas han estado y están realizando trabajo sobre identidad de género.
Por el lado negativo, el sexismo sigue fuerte y vigoroso. A veces, el backlash ha sido brutal y en México ha llevado a extremos como el feminicidio. Pero también está presente de manera sutil y perniciosa. El desprestigio del feminismo es profundo y es común encontrar a personas que dicen estar de acuerdo con la igualdad de la mujer y actúan en consecuencia, pero rechazan absolutamente la etiqueta de feminista porque piensan que es un machismo a la inversa y a las feministas nos tienen etiquetadas como odia hombres. La diversidad y riqueza del pensamiento feminista ha permeado desde el anonimato y el estereotipo de las feministas se ha solidificado. Esto también lleva a que muchas de las artistas jóvenes crean que las batallas del feminismo se ganaron y es un tema pasado de moda. ¡Ojalá así fuera! El problema con esto, es que a ellas les es más difícil detectar el sexismo. No se dan cuenta que a pesar de la gran cantidad de mujeres artistas que hay, su participación en exposiciones colectivas sigue siendo menor a 20% y hoy todavía se escriben 10 veces más críticas de arte sobre artistas varones que de mujeres. Ellas creen que no las invitan porque no son suficientemente buenas artistas.
Esta combinación de factores, aunado a la comunicación y difusión que facilita las redes sociales, permitió que el taller se llenara de inmediato e incluso lo abrí en dos turnos. La mayoría de las participantes son mujeres, pero hay un hombre inscrito de manera permanente y varios que han venido de visita. Se incorporaron por distintos motivos. Hay artistas, historiadoras, gestoras, cineastas e investigadoras. Varias estaban realizando tesis de licenciatura, maestría o doctorado sobre aspectos de arte y género y necesitaban un espacio para rebotar ideas porque en la mayoría de sus instituciones habían logrado que les aceptaran el tema, pero no había especialistas para guiarlas. Otras ingresaron porque están realizando obra feminista de manera intuitiva y querían hacerlo con conocimiento de causa o vinieron para entender porqué rechazan su trabajo por ser feminista. El taller es refugio y punto de encuentro.

El taller tiene una estructura, pero no un programa. Trabajamos a partir de las necesidades e intereses de cada una de las integrantes. Es un taller permanente en el que cada quien puede participar el tiempo que lo considere necesario. Sin embargo, en Facebook tenemos un grupo abierto exclusivamente para quienes están o han estado inscritas al taller que sirve como plataforma de trabajo para las participantes activas pero nos mantiene en contacto con las otras. Como estábamos recibiendo muchas solicitudes para unirse a este grupo de artistas de otras partes del país que no pueden asistir al taller, actualmente se está empezando a trabajar en un blog abierto a todo público (http://de-generando.tumblr.com/). Hay ocasiones que artistas de otras partes del país envían trabajo, lo analizamos en el grupo y les enviamos nuestras opiniones o se da el caso de colegas de otros países que han venido a compartir sus proyectos con el grupo. Nos queda claro que es importante ir tejiendo una red con artistas de otras latitudes y hoy es factible.

La estructura del taller es sencilla. Nos reunimos una vez a la semana durante dos horas. Leemos textos y los discutimos. En general yo selecciono estos materiales de acuerdo a las preguntas que van surgiendo en el grupo (¿Las artistas tenemos un lenguaje propio? ¿Hay crítica de arte feminista latinoamericana? ¿En qué se diferencian el arte feminista del arte queer? ¿Qué le aporta el ciberfeminismo al arte?, etc.), pero muchas veces ellas contribuye con materiales desde sus especialidades. Gran parte de la discusión va encaminada a plantear nuestras propias definiciones para no depender de la crítica y la teoría que se ha producido en otros tiempos o en otras latitudes.

Por otro lado, al unirse al taller, cada artista presenta su trabajo, ya sea sus obras o sus textos y posteriormente lo hace cada vez que necesita retroalimentación. Hemos hecho diversas dinámicas sobre cómo estamos acostumbradas a recibir la crítica y discutido lo que se pretende con estas sesiones. Esto ha permitido que, especialmente las artistas más jóvenes se sientan cómodas recibiendo y emitiendo críticas. La variedad de edades, niveles de experiencia y profesiones ha sido muy enriquecedora.

Un aspecto importante del grupo, aunque no tan central como lo era en el FSW, es el trabajo en pequeño grupo y las diversas dinámicas que nos permiten hacer que nuestra experiencia personal sea materia prima de nuestra obra y de nuestro análisis. Siempre he creído que lo personal es político, pero también que lo personal es artístico. Estas dinámicas también sirven para estimular los vínculos de grupo y para echar a andar cualquier proyecto colectivo. También encuentro que son muy útiles como una forma de retroalimentación activa cuando alguna de las participantes en el taller presenta su trabajo y quiere profundizar en el tema. Por ejemplo, cuando alguien está trabajando un tema como imagen e identidad, podemos hacer una dinámica en la que compartimos nuestros primeros recuerdos de prendas de vestir que nos fueron significativas. Para mí, ésta es un ejemplo de educación amorosa, en la que todas nos ponemos al servicio de la otra para ayudarla a lograr sus objetivos.
Para mi deleite, ambos grupos han realizado proyectos colectivos.El primero fue una presentación del proyecto Las Muertes Chiquitas de la artista española Mireia Sallarès que entrevistó a mujeres mexicanas sobre temas como la sexualidad y la violencia. Con este material realizó un video, una serie fotográfica, mesas redondas y un libro de artista.
Uno de los grupos del taller decidió interpelar a Mireia a partir de los sentidos y realizaron una serie de platillos sobre las frases que más les habían llamado la atención del libro de artista. El segundo se constituyó como el grupo Las Gallina Girls (jugando con los nombres del grupo The Guerrilla Girls y Polvo de Gallina Negra) y plantearon que como el proyecto

de Sallarès se había inclinado demasiado hacia la violencia, para sanarla le harían un ritual parecido a una “limpia”, que en este caso fue una “sucia”. Este grupo ha seguido trabajando como colectivo, haciendo stickers y carteles feministas y vendiéndolos en ferias en las que también hacen “sucias”.  En cada proyecto cambian de nombre. Actualmente ambos grupos están realizando una serie de breves videos basados en el estudio, análisis, crítica o apropiación de la obra de Pola Weiss, pionera del videoarte y del performance en México que murió hace 20 años y aunque es una figura mítica del arte mexicano, su obra es poco conocida entre las artistas jóvenes.

Al final del primer proyecto colectivo, que resultó muy divertido,  yo estaba inquieta porque la mayoría de las participantes en el taller tiene muy definido su trabajo individual, pero como colectivo habían realizado un proyecto con soluciones parecidas al feminismo setentero mexicano. Si estoy buscando que cada una fortalezca su propia voz, lo último que quiero es que se forme una escuela. Le plantee mi inquietud al grupo y me tranquilicé cuando una de las participantes más jóvenes comentó que estaba consciente de lo que había sucedido y que para ella era una forma de asimilar otras ideas, de hacerlas propias. Me dijo que por eso mismo se había metido al taller. Comprobé, una vez más, que la mejor manera de aprender (hasta lo que se supone que una ya sabe) es enseñar.

*Este texto fue publicado por primera vez en: La pala.com.

Mayo 2010
Texto publicado originalmente en inglés en la revista inglesa de arte feminista
n.paradoxa  vol. 26, 2010 sobre pedagogías feministas.

# CUERPOS A COLOR
# LA DIVERSIDAD

**Sol Astrid Giraldo**

El silencio de la galería empañada es estremecedor. María Cristina Restrepo ha comparado las imágenes de las matronas antioqueñas reunidas en la exposición histórica "Retrato de Mujer"[1] por su austeridad y gravedad con las de las damas de la República romana. Pero esta negación absoluta del cuerpo -y con él, de la identidad, la acción, el espacio- va más allá. Es una experiencia tanática pasar los ojos sobre los cuerpos- ataúdes de aquellas mujeres encerradas en sus vestidos oscuros perdidos en fondos todavía más oscuros. Niñas que son ya viejas, viejas que nunca fueron jóvenes, muchachas que ya están muertas. Mujeres que no tuvieron cuerpos. O para los cuales al menos no hubo ojos.

Sin embargo, hay todavía un silencio más profundo que el de estas mujeres blancas de labios sellados. Si ellas son las sombras de un férreo y violento ideal patriarcal, las mujeres negras o indígenas colombianas no llegan siquiera a espectro. Se hunden en un agujero que chupa la imagen y las hace desaparecer. No están. No han sido representadas. La Virgen María, Santa Bárbara, las monjas de clausura, las marquesas, La Pola se erigen sobre la historia desde su implacable blancura. La ecuación que había realizado la Edad Media entre el aspecto físico y la moralidad (belleza=bondad, fealdad=maldad) tuvo en América una traducción particular (tipo racial= moralidad). El diablo de los neogranadinos era indio, zambo, mulato y mestizo[2]. Ni hablar de las diablas. Y entre los imaginarios de lo demoníaco y la esclavitud, parecía mejor no ver a los negros, ni dejarlos ver. Pero más atrás de los negros, en un grado mayor de invisibilización, venían por supuesto las negras: mujeres esclavas, hechiceras, lúbricas, malignas, pero sobre todo insignificantes. Al no tener significado aún menos tenían imágenes: eran la sombra de las sombras.

Es precisamente Débora una de las primeras en percibir ese vacío, en llamar la atención sobre los estereotipos caucásicos ligados a las representaciones femeninas en el arte colombiano. Cuando Débora pinta sus mujeres mestizas, sus maternidades negras, rompe un silencio que sólo habían quebrado las esporádicas acuarelas costumbristas del siglo XIX, las alegóricas representaciones del movimiento Bachué o las de Pedro Nel Gómez. Pero sus negras, a diferencias de estas, son reales y se mueven en un mundo real fuera de categorizaciones y mistificaciones.

Lo que se hace evidente con la extrañeza de estas primeras representaciones de negras es que la sociedad patriarcal sólo le había dado carta plena de ciudadanía a un cuerpo masculino y blanco. Éste era el modelo genérico y universal del cuerpo humano como se

---

1 RESTREPO, María Cristina. La representación de una mentalidad. En: Retrato de Mujer. De la Colonia a Débora Arango. Catálogo exposición Sala Suramericana de Seguros. Agosto-Octubre de 2006, Medellín, p 25.

2 QUEVEDO, María Piedad. "Un cuerpo para el espíritu: Mística en la Nueva Granada: el cuerpo, el gusto y el asco. 1680 -1750". Instituto Colombiano de Antropología. Colección Cuadernos Coloniales: Bogotá, 2006, p197.

establecía en las ilustraciones científicas y escolares[3]. Aquellos otros cuerpos que se apartaban más o menos de este paradigma corporal estaban bajo sospecha. Por esto el cuerpo de la mujer negra e india entre nosotros ha sido triplemente sospechoso si a esta cadena de exclusiones se le añade la de la pobreza. Las categorías de género, clase y raza están inscritas en los cuerpos y solidificadas por las miradas que se ejercen sobre ellos. Por eso no es de extrañar el bache de su imagen en la historia de las representaciones de un país cuya población tiene una tasa de negros e indios tan alta como la de Colombia. Sexismo, racismo y clasismo se dan en la construcción de esta identidad colectiva que apela a la disminución de un "otro" que debe ser considerado inferior y por lo tanto merecedor de la dominación[4]. La mujer negra y la indígena son las triplemente dominadas y negadas de nuestra historia social, cultural e icónica.

## ANA MERCEDES HOYOS. NEGRAS TÓPICAS.

En este contexto, que una obra como la de Ana Mercedes Hoyos se haya concentrado obsesivamente en la representación de la mujer negra podría interpretarse como un liberador grito en la noche de su presencia, como un intento de visibilizar ese cuerpo negado hasta el aniquilamiento en nuestra historia visual. Sin embargo, la pregunta es hasta dónde su mirada se aparta de aquella blanca, masculina, sexista y clasista tradicionalmente desarrollada por el arte occidental. O si, por el contrario, es una recaída en aquella misma mirada colonial, en aquellas viejas imágenes que precisamente terminan por cegar.

Para plantear estos interrogantes concentrémonos en su serie de Palenque. En esos mundos brillantes, atemporales y pulidos donde una sandía es tan perfecta como el hombro, o el pie o el perfil de sus diosas negras. O tan monumental, o tan jugosa, o tan plástica como aquellas. Las negras de Hoyos parecen venir en línea directa de la más rancia estirpe exótica. Críticos que avalan su trabajo como Ángel Kalenberg reconocen esta genealogía que comienza con Albert Eckhout[5], aquel holandés del siglo XVII quien con su mirada masculina, blanca y occidental construyó las primeras rejillas visuales para domesticar ese cuerpo negro que encandilaba y desestabilizaba los preceptos europeos. No se trataba sólo de representar unas características morfológicas diferentes, sino de los específicos significados sociales y culturales con que estas particularidades físicas fueron asociadas bajo la mirada colonial desde entonces[6]. Lo negro en esta cadena de connotaciones era lo primitivo, lo salvaje, lo no civilizado.

Estas rejillas resolvían el problema de la incomodidad y la confrontación creando las categorías de lo otro, lo extraño, lo bizarro que ordenaban y conjuraban aquello que se quedaba por fuera. Lo que no se puede poner a circular porque desestabiliza, entonces se congela en la lejanía de un exotismo no siempre exento de belleza y fascinación. De estas salvajes de Eckhout, que se debatían entre su naturaleza caníbal y lujuriosa, el estereotipo del cuerpo de "la negra" pasa por otra construcción visual: la que se hace en la fábrica de imágenes blandas de Hollywood. De allí emerge con su paso de samba, la emblemática Carmen Miranda, silueta de sirena, caderas hipertrofiadas, y por supuesto aquella torre frutal sobre la

3 OSORIO, Zenaida, op. cit., p

4 CASTELLANOS, Gabriela. Aproximaciones a la articulación entre el sexismo y el racismo. http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/6-0/nomadas_06/revista_numero_6_art07_aproximaciones.pdf. Sitio web visitado octubre 20 de 2009.

5 KALENBERG, Ángel. Ana Mercedes Hoyos. Retrospectiva. Bogotá: Villegas Editores.

6 Rodolfo Stavenhagen citado en CASTELLANOS, Gabriela. Op. cit..

desparpajada cabeza: una verdadera “cornucopia que corona el ser latinoamericano” en palabras de Kalenberg[7].

Las mujeres de Ana Mercedes Hoyos han bajado el platón de su cabeza, no bailan ritmos eróticos, no miran con servilismo a su espectador. Más bien le dan la espalda. Son grandes, monumentales, indiferentes. ¿Sería entonces inexacto considerarlas hermanas de aquella caliente y complaciente Carmen, reina de todas las frutas y los placeres del paraíso americano? ¿O de aquellas mujeres negras que aparecen en las etiquetas para tortas, salsas o esponjillas, el espacio designado para las negras en los imaginarios de la sociedad de consumo contemporánea? ¿No tienen ningún parentesco con la Tía Jemima gringa, con quien comparten los turbantes, las pródigas carnes y la complacencia? Sin duda hay que hacerse estas preguntas e hilar fino en esta obra que camina sobre una cuerda floja extendida sobre el abismo de las representaciones.

Hoyos ha intentado acercarse a esta iconografía desde otras estrategias. Su mirada no puede confundirse llanamente con la del costumbrismo. Acude más bien cerebral e ingeniosamente a unas estrategias pop y constructivistas para retomar el tema clásico de la negra vendedora de frutas que recorre nuestros imaginarios de Cuba al Palenque, de los tiempos virreinales a los de las telenovelas de Caracol y RCN: “La mano, la figura, las frutas mías son pura geometría” ha dicho[8]. Y aquí empezamos a tener unas claves muy claras sobre su trabajo. La artista ha insistido en que su inmersión en este mundo de palenqueras empezó con la palangana. Al principio no quería representar cuerpos sino frutas. No quería retratos sino bodegones: “A mí lo que me gustó fue el platón. Encontré allí lo mismo que Picasso vio en las máscaras africanas, pero trasladado al trópico. Allí estaba todo”[9].

El fuerte magnetismo del platón siguió atrayendo meteoritos a su órbita. Llegaron así sandías, piñas, aguacates, bananos, mangos, cuchillos, ollas, saleros. Y por este camino aparecieron también los pedazos de un cuerpo negro fragmentado. Un cuerpo genérico de negra sin señales particulares, así a veces tuviera nombres propios como Zenaida o Dominga. Un cuerpo que no es un retrato sino una esquirla de porcelana oscura. Una mano maciza, un pie de uñas rojas, un hombro redondo, una nuca potente. Un cuerpo sin eje: unos miembros-prótesis de plátanos, mangos y papayas. Después vendrían, ya sin palanganas, los perfiles imponentes, los escorzos serenos de las vendedoras playeras de Cartagena. Con este viraje en su trabajo, Hoyos sintió que se estaba comprometiendo con realidades concretas, después de una etapa durante la cual su obra se había sumergido en un abstraccionismo radical. Pensó que este tema le permitía dejar de “jugarle durísimo a la estética” que había desarrollado intensamente en su serie geométrica de las “Atmósferas”.

Sin embargo, el espectador no percibe esa ruptura total. Las mujeres de Ana Mercedes Hoyos son representadas desde una mirada precisamente “estética”. Fernando Botero dijo alguna vez: “Quiero pintar, como si siempre estuviera pintando frutas”[10]. Y esto es lo que hace Hoyos. Pinta frutas que tienen cuerpos, pinta cuerpos que son frutas. Los labios son tan jugosos como las sandías, las piernas separadas se ofrecen como los aguacates partidos, los cuerpos son para el espectáculo como los melones. Estas negras no sudan, no

7 KALENBERG, Ángel, Op. cit. p 23.

8 Entrevista realizada por la autora a la artista. Bogotá, mayo 2006

9 Ibid.

10 LONDOÑO, Santiago. La invención de una estética. Bogotá: Villegas Editores, 2003, contraportada

sufren, no se esfuerzan. El lenguaje corporal popular de estas mujeres deviene gracias a esta estetización en un brillante icono visual. Viven en la idealidad de los colores, de las formas perfectas, de las normas atemporales de la geometría, de la tectónica absoluta del constructivismo.

En su armonía, sensualidad y belleza, estas imágenes nos hablan poco y lo que dicen ya lo conocíamos. Es que las representaciones tienen una inercia mayor que la de los discursos[11]. Nos ratifican que el cuerpo negro es un cuerpo extraño, que su mundo es ajeno. Reafirman las imágenes coloniales, los tipos institucionales, se adecuan la iconografía ortodoxa de lo que para estos discursos es una negra[12]. No confrontan lo relativo del punto de vista del estereotipo, no develan el origen colonial de la mirada que lo ha construido, no cuestionan sus atávicas fuentes visuales. Estos son cuerpos mirados desde los poderes tradicionales y arrinconados en el pedazo de mundo en el que son soportables: en el esteticismo de la mirada turística o artística, al lado de bananos y sandías como desde el principio de las representaciones coloniales. Brazos, pechos, narices, pies son puros pedazos de frutas ofrecidos a la mirada voraz del turista-espectador. Estos cuerpos no aparecen en el fragor del Palenque, en su polvo, en su mixtura, en su complejidad, en su riqueza cultural, en su densidad mítica e histórica, sino que emergen como la punta colorida de un iceberg del que permanecemos desconociendo sus reales dimensiones.

Son esfinges que no revelan secretos, sino que más bien los colorean con pañoletas que hacen un contraste perfecto con los azules ideales de cielos y mares congelados. Estas representaciones siguen ocupando el único lugar que han dejado las casillas del racismo y el exotismo para los cuerpos de las negras, sólo que ahora son realizadas con las más sofisticadas herramientas modernistas. Pero esta reelaboración formal no interroga la construcción histórica y cultural de los cuerpos negros y sus representaciones, sino que carga con sus lastres. Estas bellas imágenes son una especie de eufemismo sobre su extrema exclusión. Estos cuerpos siguen anclados en ese espacio que les fue asignado a las negras entre la servidumbre y la leyenda. Y en el abismo que se abre entre estos extremos se pierde irremediablemente el cuerpo de la mujer negra silenciada por la mirada masculina y blanca, a pesar de la intermediación representativa de la artista mujer quien tiene un punto de vista extranjero sobre estos cuerpos. Hoyos les construye una casilla brillante, pulida, estética, pero casilla al fin y al cabo. Y allí, detrás de las rejas doradas de la perfección de su estética huye de nuevo el reflejo de las mujeres negras.

### NEGRAS UTÓPICAS. LILIANA ANGULO

"Negro Utópico" es una serie de fotografías que nos pone de nuevo ante aquella familiar iconografía que unifica a las frutas y al cuerpo de las negras en un solo golpe visual, como si estos dos elementos estuvieran mezclados indisoluble e ineluctablemente, no tanto por la historia, como por la naturaleza. Los bodegones de frutas aparecen aquí reproducidos sobre los baldosines de un lugar claustrofóbico donde se desarrollan labores domésticas (las cuales también parecen "por naturaleza" inseparables del cuerpo negro). El motivo frutal se sale de las paredes para inundarlo todo: se riega sobre una mesa y se reproduce obsesivamente en la ropa de la mujer negra, protagonista de la historia relatada en estas fotografías.

11 OSORIO, Zenaida. Personas Ilustradas. La imagen de las personas en la iconografía escolar. Bogotá: Colciencias. 2001, p 200.

12 SANZ PÉREZ, Etna. "Ay negra, si tu supieras…". En: Del Caribe (Santiago de Cuba). No 41, 2003, p 32

Las frutas se han comido el espacio y casi que incluso este cuerpo mimetizado con una pared que parece tragárselo a punta de colores y motivos chillones. Es un cuerpo-cocina. Esta negra sin embargo no está allí para ser mirada como las de Hoyos: al contrario en todo momento nos mira. Y no sólo eso, se nos ríe en la cara con unos desconcertantes y procaces labios blancos. Se sabe depositaria de un rol, como la famosa palenquera de Cartagena quien se disfraza precisamente de la palenquera que el turista consumidor de postales quiere encontrar. Entonces, con vistosos trajes que nunca usarían las vendedoras de frutas de las playas de Bocagrande, recorre los sofisticados cafés de la Plaza Santo Domingo, donde cobra 5 mil pesos por dejarse fotografiar y volverse de nuevo postal. La negra de estas imágenes también se disfraza de negra "utópica", representando su papel hasta las últimas consecuencias. Aunque la modelo de las fotos es negra, su cara vuelve a ser pintada de negro. Aunque su pelo es rizado, usa una estrambótica peluca todavía más crespa. Su cuerpo asume hasta la exageración el lenguaje corporal que se ha establecido para los negros. Así, estas fotografías afrontan la estereotipada iconografía de la mujer negra -que va de la mujer-pedazo suculento de carne a la mujer exótica, sirviente, mulata, africana o bruja[13], elaborada desde los tiempos coloniales-, con una estrategia de reiteraciones y redundancias que lleva sus presupuestos al extremo.

Las invasivas frutas aparecen todavía una vez más, ya no como escenografía y vestuario, sino como objetos sobre una tabla que tiene la mujer en las manos. Ella, siempre sonriente, pica banano (el infaltable banano que persigue a las negras desde la memoria colonial más profunda) y luego lo introduce en una licuadora. Las reiteraciones siguen. La mujer posa ante los ojos del espectador, no sólo pareciendo lo que se supone debe parecer –una negra-, sino haciendo lo que se supone hacen las negras. Primero zarandea una escoba mientras se arregla su peluca. Después plancha una tela estampada también con motivos frutales sobre una mesa hecha del mismo material. Una vez más nos mira y nos sonríe. Finalmente, licúa sus frutas y se bebe, como si nada, un delicioso jugo en este lugar agobiado por la estridencia y los lugares comunes.

Sin embargo, esta negra aquí no sólo licúa unas frutas, sino también, a través de la paradoja y la ironía, siglos de estereotipos y exotizaciones. Para hacerlo, la artista Liliana Angulo ha escogido el escenario de su cuerpo, ocupando el lugar de adelante y atrás de la cámara como modelo y fotógrafa a la vez. Lo ha hecho no para embriagarse con su reflejo particular, sino para emprender una aventura iconoclasta que permite interrogar la historia de estas representaciones, sus fuentes visuales y los castrantes y omnipresentes códigos visuales que determinan y atrapan las identidades.

Así, donde el exceso de belleza de Hoyos, respetuoso de los lugares comunes de lo negro llega al silencio, comienzan las preguntas en voz alta de Angulo. Al otro lado del péndulo, el lenguaje contemporáneo de esta artista relativiza, ironiza, desestructura esos mismos estereotipos. Vuelve una pregunta aquella estética, aquella iconografía complaciente de la mujer negra y descubre allí la mirada ejercida desde el poder económico, racial y sexual. Angulo se compromete a fondo en esta revisión de las representaciones, realizando un rastreo histórico de los iconos más potentes que han dominado la producción de imágenes de lo negro en nuestro medio. Y para hacerlo visita sistemáticamente aquellas imágenes emblemáticas que en las muecas repetidas construyen a la vez que constriñen el cuerpo y la identidad de esa mujer negra triplemente excluida.

13 Esta tipología es desarrollada por Etna Sanz, a partir de las representaciones de la mujer negra en la pintura cubana en SANZ Pérez, Etna, Op. cit., p 43.

El suyo es un “viaje sin mapa” (como se tituló una exposición colectiva en la que participó en el 2006[14]), sin brújula, sin muchos referentes. Un viaje por la historia, las políticas de representación, las imágenes, su construcción o negación. ¿Dónde buscar la imagen de la mujer negra? ¿En una África lejana?, ¿en el mito?, ¿en la beligerancia?, ¿en los fetiches del consumo? , ¿en los lugares comunes?, ¿en los vacíos? ¿En la historia que no se escribió? ¿Dónde está el cuerpo de la mujer negra? ¿Dónde explorarlo más allá de los souvenires con candongas para las cocinas, del pelo Bon-Bril, de los chistes de salón, de los ídolos sexuales de la publicidad, de las criadas de las telenovelas, de las hechiceras de la literatura, de las modelos exóticas de Colombia Moda?

El suyo es un viaje intrincado, por tierras incógnitas, por silencios, por callejones sin salida, por puertas selladas, por ojos cerrados. Un viaje por el imaginario visual, del arte a la publicidad, que ha estereotipado o simplemente ignorado su representación. Es un viaje ciego al centro del negro, entendiendo éste no como un color o unas características antropomórficas, sino como una construcción histórica, social, corporal y visual que ha propiciado precisamente ciertas connotaciones culturales para algunos rasgos físicos naturales.

Una de las imágenes más antiguas que interroga Angulo es una acuarela del artista viajero inglés Henry Price, quien como dibujante de la Comisión Corográfica recorrió nuestro país en el siglo XIX, recogiendo en su obra un extenso repertorio de paisajes y tipos locales. La imagen que obsesiona a la artista es la acuarela “Retrato de una negra, Medellín, 1852” de esta serie. El personaje femenino de la obra aparece allí altivo, en la mitad de la composición, mirando de frente al espectador ante quien se exhibe sin vergüenzas ni pudores, como podría esperarse de una esclava. Al contrario, esta mujer esta vestida con un elegante traje blanco, sobre sus hombros lleva un chal naranja bordado y tiene aretes, pinzas y collares de oro. Sostiene, además, entre sus manos, como toda una dama, un pañuelo blanco. Angulo se apropia de esta imagen intrigante en una fotografía de su proyecto “Presencia Negra” donde la emula literalmente. Y al hacerlo emprende un recorrido lleno de preguntas sobre la historia de las representaciones de las mujeres negras de la historia del arte colombiano desde los tiempos coloniales hasta el presente.

Después de este punto de partida que es la acuarela de Price, sigue su periplo con la serie fotográfica “Negra Menta” donde esta vez se apropia del personaje de Nieves, la icónica caricatura de Consuelo Lagos. Allí, una modelo negra aparece realizando oficios serviles. Nieves con una escoba. Nieves con un plumero. Nieves cocina. Nieves lava. Nieves tiene un platón en la cabeza. ¿Qué más podría hacer Nieves cuando se le saca de su entorno donde es hermosa, joven, donde es ella y se le lleva a la gran ciudad para desaparecer bajo una mirada extranjera que detenta el poder de mirar o ignorar? Nieves no sabe. Ya no se ve. Dicen que tiene pelo de esponjilla.

Y esa es otra estación del viaje de Angulo. Con metros de este material construye objetos escultóricos que coloca sobre modelos parodiando y enfatizando sus cabellos en la serie Un negro es un negro (1997-2001), donde alude a prejuicios, chistes racistas, cadenas, memorias, subyugaciones, pero también a una identidad plena. Porque mientras Negro Utópico, Negra Menta y Mambo Negrita se pueden considerar un ejercicio de deconstrucción de la imagen afro (el término que Ángulo prefiere utilizar), Un negro es un negro es un intento positivo de construir y afirmar una identidad.

14 Esta exposición curada por Mercedes Angola y Raúl Cristancho recoge las más importantes representaciones de la etnia negra llevada a cabo por artistas afros colombianos.

En la obra de Liliana Angulo, la mujer negra no es el “objeto de estudio” antropológico o el “objeto estético” del artista occidental, sino que se erige como sujeto de la mirada. Aquí la representación de su cuerpo se da desde la perspectiva de una mujer negra, en lugar de la mirada masculina, blanca y europeizante de la historia del arte. Y no sólo eso. En sus fotografías, por primera vez entre nosotros, a la mujer negra se le concede el estatus de espectadora, pues así como se le había negado el poder de crear imágenes también se le había negado el derecho a mirarlas. La mujer negra ha sido proverbialmente el objeto pasivo de una mirada blanca y masculina (la del artista) que realiza una representación para otra mirada blanca (la del espectador, coleccionista, galerista). Este circuito visual se ha dado en las imágenes costumbristas de los artistas viajeros, en las del movimiento Bachué, Pedro Nel Gómez, Wiedemann, Grau y todos aquellos que han representado en nuestra historia el cuerpo de la mujer negra. Este circuito visual blanco se repite también sobre las vendedoras de frutas de Hoyos, cuyas imágenes no han circulado precisamente en el Palenque, sino en las grandes subastas de Sotheby’s y Christie’s, junto a otros souvenires latinoamericanistas.

Tal vez Angulo no ha hallado todavía ese cuerpo de mujer negra que rastrea en su viaje sin mapa, pero sigue buscándolo. Lo hurga en las enfatizaciones de las partes corporales que en los estándares de belleza de la actual sociedad de consumo se han convertido en condena. Por eso, en sus trabajos la piel negra en lugar de blanquerase como la de Michael Jackson se repinta de negro, “el pelo malo” se vuelve todavía más llamativo con sus pelucas, las bocas grandes se exageran con sus “objetos deformantes”, en las antípodas de las cirugías plásticas que estandarizan un cuerpo femenino correcto.

Todas estas estrategias sirven para hacerse más negro simbólicamente. Se trata de la búsqueda de una identidad a través del cuerpo negado, que quiere deshacerse de prótesis culturales como bananos, escobas y candongas. Pero que tampoco quiere refugiarse en otros estereotipos como el extremo erotismo del negro o la sobrevaloración de atavismos que lo presentan como un ser místico conectado con realidades telúricas. El cuerpo de la mujer negra que explora Angulo, al contrario, es uno que se asume diverso, que quiere circular en todos los espacios y no en los que se le ha asignado simbólicamente, que entiende lo negro como una construcción histórica, social y visual Es un cuerpo urbano, ilustrado, que circula, pregunta, se resiste, propone y entiende el problema de la mirada y su poder.

Pero sobre todo, es un cuerpo que ríe. Porque Angulo no busca reivindicaciones en panfletos furiosos o retóricas visuales ejemplarizantes. Sin tratarse de caricaturas, su estrategia es la parodia, el humor, la ironía. Sabe que esta risa puede ser más desestabilizante que cualquier bomba atómica. Y la aplica sobre una historia de las imágenes tan oscura como seria. Con sus detritos, aspira a la reconstrucción del cuerpo de la negra en nuestros imaginarios e identidades colectivas. Con su obra, por primera vez las mujeres negras se erigen, ya no como consumidoras pasivas de representaciones exóticas de sí mismas, sino como productoras de sus propias imágenes frescas, urbanas, demoledoras. Unas imágenes que no sólo las cuestionan a ellas, sino a la manera como se ha construido la identidad colectiva colombiana.

*Fragmento del capítulo Cuerpos a color. La diversidad del libro Cuerpo de mujer: Modelo para armar, La Carreta editores, Alcaldía de Medellín, Secretaria de Cultura Ciudadana, Medellín, 2010.

# ANDRÓGINOS, HOMBRES VESTIDOS DE MUJER, MARICONES... EL MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ

Guiseppe Campuzano


## RESUMEN

El presente artículo plantea un supuesto «orden» para contextualizar al travesti en una historia del Perú no lineal, que las sucesivas colonizaciones y mestizajes de América han complicado y enriquecido simultáneamente. La metodología —compartida con la Teoría Queer— traslada al travesti de los márgenes al centro para replantear la historia del Perú desde el travestismo, no como nuevo centro sino para mostrar la relatividad de la historia oficial. Esta investigación ofrece el cuerpo travesti como documento sexual, como espacio que, al hallarse asimismo entrecruzado por la clase, la etnia o la raza. simultáneamente contiene y rebasa el género. Así, lo travesti replantea la identidad peruana como metamorfosis constante.

Palabras clave: museo travesti Perú andrógino maricón historia queer Giuseppe Campuzano

## INTRODUCCIÓN

El Museo Travesti se inicia en 2003 con el propósito de articular la memoria del travestismo, entre los prejuicios y definiciones hechas por terceros, así como las cercanías y diferencias de ese diverso grupo de personas denominadas travestis.

Sus fuentes son diversas (antropología, arte, historia, leyes, prensa, testimonios) así como sus estrategias de difusión —un museo travesti en sí mismo. El Museo Travesti se ha presentado como muestra, performance, protesta, libro o conferencia. El contraste de sus fuentes y formatos hace posible una aproximación multifocal al travestismo que también sea capaz de replantearse, consecuente con su finalidad: abarcar lo travesti, y lo peruano, inasibles.

## ANDRÓGINOS

### EL ANDRÓGINO MOCHE

MOCHE. Botella. V-VII d.C. Colección Ganazo, Trujillo. Dibujo de Christopher B. DONNAN, Moche Archive, UCLA, Los Angeles

Esta escena pertenece a un conjunto de cerámicas Moche (cultura pre-Inka que se desarrolló en costa norte peruana) donde seres alados preparan un alucinógeno que será consumido por una pareja que copula. Dicha pareja está conformada, según sus vestimentas, por un ser sobrenatural y otro andrógino (él que resalto en fucsia). El personaje andrógino parece mediar ritualmente entre lo terrenal y lo sobrenatural (Arboleda 1981, p. 101-2). Debo introducir aquí dos conceptos quechuas que permitirán una mejor comprensión de la escena: chhullu, el elemento sin par entre pares (González Holguín 1608, p. 119) que arbitra el tinkuy, el encuentro de estos pares como enfrentamiento y como diálogo. Tal intercambio implica la presencia de diferencias y jerarquías, pero es su negociación constante en busca de la igualdad (Canessa 1997, p. 237) la que produce la relación de opuestos-complementarios que definió lo indígena. El elemento sin par —el andrógino— es clave en la cosmovisión indígena, ya que se ubica entre los pares abarcándolos y excediéndolos simultáneamente para así producir la cultura.

## GOBIERNO BIPARTITO Y TRUEQUE CULTURAL INKA

Verdad es, que generalmente entre lo serranos et Yungas ha el demonio introduzido este vicio debaxo de specie de sanctidad. Y es, que cada templo o adoratorio principal tiene vn hombre o dos, o más: según es el ydolo. Los quales andan vestidos como mugeres dende el tiempo que eran niños, y hablauan como tales: y en su manera, trage y todo lo demás remedauan a las mugeres. Con estos casi como por vía de sanctidad y religión tienen las fiestas y días principales su ayuntamiento carnal y torpe: especialmente los señores y principales. Esto sé porque he castigado a dos: el vno de los indios de la sierra, que estaua para este efecto en un templo que ellos llaman Guaca de la prouincia de los Conchucos, términos de la ciudad de Guánuco: el otro era en la prouincia de Chincha indios de su magestad. A los quales hablándoles yo de esta maldad que cometían, y agrauándoles la fealdad del pecado me respondieron: que ellos no tenían la culpa, porque desde el tiempo de su niñez los auían puesto allí sus Caciques, para vsar con ellos este maldito y nefando vicio, y para ser sacerdotes y guarda de los templos de sus Indios (Cieza de León, 1995, p. 199-200).

La presencia simbólica del andrógino de la costa sur se torna real en la crónica de Cieza —esta vez en la costa norte y la sierra central del Perú, ya durante la Colonia— al mostrar un panorama similar con una casta sacerdotal indígena y el coito como elemento ritual. Sin embargo, Cieza es incapaz de percibir la diversidad contenida en la oposición-complementaria indígena y entonces, a través de la simple oposición binaria colonizadora, las sacerdotisas del Tawantinsuyu[1] Inka pasaron de ser equivalentes al sacerdote que las castiga a hallarse enfrentadas al catolicismo como religión «única y verdadera», siendo interpretadas como entidades demoniacas y «remedos de mujer».

El texto asimismo demuestra que los andróginos pre-Inkas permanecieron a través de una expansión Inka mediada por el intercambio cultural que se definió no sólo por sus diferencias sino también por sus afinidades. Así, el andrógino como representación ritual del trueque cultural entre culturas indígenas, se mantuvo presente. Asimismo, la androginia fue una característica inherente a la cultura Inka desde su origen, manifestada en su gobierno bipartito, como María Rostworowski explica:

1 Cuatro naciones

Manco Cápac y sus ayllus[2] habitaron el Cusco bajo y su morada fue el templo de Indicancha, mientras que los seguidores de Auca se afincaron e instalaron en la mitad de arriba o hanan. La división por mitades tiene, en su contexto, un sentido de género y comprende una oposición y una complementariedad entre los bandos de hanan y hurin. Garcilaso de la Vega confirma ese criterio al decir que los hermanos mayores poblaron la parte alta, mientras que los seguidores de la «reina» eran hermanos segundos y poblaron Hurin Cusco.
A través de las noticias de Garcilaso tendríamos que los varones de hanan eran masculinos/masculinos, y los de hurin masculinos/femeninos. En cuanto a las mujeres, las de abajo se clasificaban como femeninas/femeninas, y las de arriba femeninas/masculinas (1989, p. 35).

## LA RESISTENCIA DEL ANDRÓGINO

—Yten si algun yndio condujere en abito de yndia o yndia en abito de yndio los dichos alcaldes los prendan y por la primera vez le den çient açotes y los trasquilen publicamte y por la segunda sean atados seis oras a un palo en el tianguez a vista de todos y por terçera vez con la ynformaçion preso lo remitan al corregidor del ualle o a los alcaldes hordinarios de la Villa de Santiago de Miraflores para que hagan justiçia dellos conforme a derecho (Archivo General de Indias, 1566, 5 recto).
Tal como esta ordenanza revela, la imposición de la oposición binaria del colonizador halló resistencia en la diversidad de opuestos-complementarios indígena manifestada en los cuerpos andróginos que no lograban comprender el nuevo contexto. El enfrentamiento de las sociedades Inka y española consistió, según Michel Foucault (2001, p. 104) respecto de su relación con la sexualidad, en una ars erotica, que tuvo como fin el placer del cuerpo, perseguida por una scientia sexualis, destinada a prohibir los deseos de ese cuerpo.

## HOMBRES VESTIDOS DE MUJER Y MARICONES

## UNA COLONIA MESTIZA

Mientras los sistemas de control coloniales prohibían el travestismo y la homosexualidad para maximizar la mano de obra indígena en la producción agrícola así como la reproducción de los criollos y sus tributos a la Corona, la sociedad colonial se mestizaba racial y culturalmente. Paradójicamente, la Iglesia advirtió una convergencia entre los espacios de representación ritual católicos e indígenas, y la aprovechó como medio para la evangelización, por su parte el andrógino, ahora hombre vestido de mujer, halló esta complementariedad necesaria para su permanencia y, aún bajo la apariencia del catolicismo triunfando sobre la «religión falsa», logró preservar sus significados en un espacio ritual ya mestizo —la fiesta patronal— que los reinterpretó y generó significados distintos.

La acuarela (Figura 2) que el sacerdote Martínez Compañón encargó pintar en la ciudad de Trujillo (costa norte del Perú donde anteriormente se desarrolló la cultura Moche) como documento etnográfico de la época. La superposición de elementos españoles e indígenas en estos dos hombres de raza blanca vestidos como mujeres indígenas quienes bailan una danza no identificada.

Pero el mestizaje entre indígenas, colonos y la diversidad de culturas negras —quienes llegaron en condición de esclavos durante la Colonia y, siguiendo un camino semejante al

2 Linajes

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime. «Danza de hombres vestidos de muger»,
acuarela sobre papel, 22.8 x 16.5 cm. En: Truxillo del Perú, tomo II, 1782–1785. 150. REAL BIBLIOTECA, Madrid (Figura 2)

ANGRAND, Léonce. Escena de calle: hermano lego del convento de los recoletos pidiendo limosna por la ciudad, mulato maricón con gran traje de calle y estudiante de filosofía del colegio San Carlos o de la Universidad de Lima con gran traje de parada, Acuarela sobre papel, 22.8 x 28 cm. 1836–1837. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, París (Figura 3)

de los indígenas, lograron permanecer gracias a los espacios de representación rituales— pronto rebasó el espacio de la fiesta patronal hacía otros ámbitos de la sociedad colonial. El Virreinato del Perú, ya centralista, mostraba una Lima colonizada por sus propios mestizajes, donde los maricones (FIGURA 3) participaban y definían el espacio social de la época.

## LA ILUSTRACIÓN COMO SEGUNDA COLONIA

Entre los raros y agradables objetos que aquí se presentan á cada paso, me ha hecho la mayor impresion una especie de hombres, que parece les pesa la dignidad de su sexô; pues de un modo vergonzoso y ridículo procuran desmentir á la naturaleza. ¿Que dirían nuestros conciudadanos, si viesen un ente de esta clase que intenta imitar en todo á las mugeres? El ayre del cuerpo, el garbo, los pasos, las acciones, hasta los menores movimientos, todo respira en ellos una afeminacion ridícula y extravagante. Su empeño en contrahacer los accidentes mugeriles, es excesivo […] La lana que en lugar de cabello les concede la naturaleza, reducida hasta la mitad en menudísimas trensas, la reunen en un lazo, de modo que en la extremidad forma una encrespada poma: algunos pequeños risos artificialmente dispuestos les cuelgan á los dos lados de la frente, sin faltarles los parches, ó medias babas en las cienes. El descote, las manguitas altas que dexan todo el brazo descubierto: la chaquetilla, el fomento que abulta del modo posible la ropa por detras: todas estas y mil otras menudencias les sirven, ya que en público no pueden renunciar del todo al vestido viril, para modificarlo de tal suerte que el ménos perspicaz ve un hombre adornado con la ropa de ambos sexôs. Asi se presentan en tan extravagante trage: la mano en la cintura, embozados en la capa con ayre mugeril, la cabeza erguida, y á manera de un molinete en continuo movimiento, ya reclinada sobre el un hombro, y ya sobre el otro: miden los pasos á compás; hacen mil rídiculos contoneos con el cuerpo: dirigen ácia todas partes sus miradas con un desmayo afectado, y con tales ademanes […] hablan como un tiple y remilgándose: se nombran y se tratan como si fuéran unas ninfas, siendo así, que sus costumbres por ventura son mas bien de sátiros […]
no pude menos quando ví á mi huésped que manifestarle el asombro que me habia causado tan raro fenómeno. Él, ya hecho á mirar las gentes de esta especie, me respondió friamente que depusiese mi admiracion, pues estos defectos no llegaban aún al exceso; y que si quería divertirme, y formar una idea cabal del modo de pensar de esos hombres singulares, me llevaría esa noche á un sarao que se hacia por el cumple años de uno de ellos. Acepté gustoso la promesa, y llegado el instante que esperaba, partímos á la casa del festín […] lo que arrebató toda mi atencion, fué un largo estrado donde estaban sentadas muchas negras y mulatas adornadas de las más ricas galas. No me dexó de admirar este trastorno de las condiciones, pues veía como Señoras las que en nuestra Patria son esclavas; pero mas creció mi admiracion quando unas tapadas que se hallaban próximas á nosotros, se decían mutuamente: ve allí á la Oidora, á la Condecita de… á la Marquesita de… á Doña Fulanita de… & c. de suerte que iban nombrando quantos Títulos y Señoras principales había en la Ciudad [...] saco mi anteojo, lo aplico á los tostados rostros de estas señoritas; y al punto ¡que admiracion! Las veo cubiertas de mas espesas barbas que la infeliz Condesa Trifaldi: á este tiempo llegaron de fuera unas madamitas de este jaez, y levantándose del estrado á recibirlas, enseñaron unos pies tan grandes, como serían los de Polifemo, pero bien hechos. ¡Que es esto! Le digo a mi huesped. Que ¿en esta tierra hay tal clase de mugeres? [...] me dice: estos son del número de aquellos, cuyas gracias y donayres me refirió V. esta mañana; aquí no temen á nadie: y por eso están adornados con todos los vestidos y galas del bello sexô; pero las tapadas que V. ve, como vienen de lexos se contentan con traer la cabeza

matizada de jazmines y una mantilla, no despojándose del trage de hombre en lo restante. Apénas había acabado estas razones, quando llegó el Alcalde con sus minístros, los que con bastante diligencia tomaron todas las salidas, y formaron una sarta de Condecitas, Marquesitas, y Señoritas, hicieron un botin del refresco que estaba preparado, y las condujeron á la cárcel, en donde á sus Señorías por aliviarles la cabeza, con gran prolixidad les quitaron su precioso pelo, aplicándoles al mismo tiempo el confortativo de una buena tostada [...]
Androginópolis y Agosto 10 de 1773 (Mercurio Peruano, 1791, p. 230-2).
A fines del siglo XVIII, la Ilustración significó una revolución para Europa que abandonó la fe para adoptar la razón. Sin embargo en el Perú, la Ilustración consistió en una nueva colonización, ahora del cuerpo maricón y de los indígenas, criollos y mestizos que luchaban por armonizar sus divergencias en los espacios de representación coloniales. Esta supuesta carta publicada por el periódico peruano más influyente hasta la fecha —manifiesto de los propósitos del Renacimiento en América— define al ilustrado criollo como intolerante ante cualquier característica «ajena» —añoranza de una ciudadanía y democracia griegas que realmente favorecieron a unos pocos— e imputando al maricón mestizo el castigo del andrógino griego y el afeminado judío, ignorando el significado de lo andrógino en el origen de tales culturas y de la cultura indígena. El ilustrado interpreta el atuendo de tapada —que cubría el cuerpo entero descubriendo sólo un ojo— como engaño, del mismo modo que sucedió con la máscara indígena y no como los mecanismos de multiplicidad que respectivamente fueron. El ilustrado, convencido que los maricones tenían como finalidad ser «mujeres» tanto como de la existencia de una mujer única (la europea ilustrada), no consideró que estas representaciones pudiesen parodiar tal representación contingente de mujer o persiguiesen significados correspondientes a una cosmovisión distinta. Así, el fin de la Colonia fue observado bajo las oposiciones binarias de siempre: un mundo ilustrado «verdadero» enfrentado al mundo «al revés» de los maricones mestizos. Es este el argumento que negó lo indígena y mestizo como parte del proyecto de la República y persiguió los espacios de representación mestizos para implantar su «verdad» ilustrada.

## TRAVESTIS

### LA FIESTA PATRONAL CONTEMPORÁNEA

Una mediación que surge al interior de las culturas pre-hispánicas con el andrógino indígena arbitrando lo concreto y lo sobrenatural, mediación que continúa interculturalmente ya mediante el trueque entre indígenas o con el danzante travesti mestizo arbitrando el encuentro entre indígena y colonizador desde la Colonia hasta la actualidad, para preservar y relacionar los regionalismos de un Perú culturalmente diverso.
Asimismo, los danzantes travestis contemporáneos constituyen la memoria de una diversidad gradual indígena que arbitra la imposición colonial de lo masculino y femenino como géneros opuestos que se excluyen entre sí.

En Huancavelica (Figura 4), Santiago —apóstol invocado por el español para vencer al indígena durante la Colonia— nombra en la actualidad al ritual mestizo que inicia el nuevo

FIESTA DE COMPADRES (en honor a Santiago Apóstol), Región Huancavelica.
Fotografía de Harold HERNÁNDEZ, 2001 (Figura 4)

TUNANTADA (en honor a San Sebastián y San Fabián), Región Junín.
Fotografía de Miguel RUBIO, 2007(Figura 5)

periodo agrícola. Éste tiene como personaje principal al Marín, danzante travesti que media entre hombres y mujeres, incorporándolos a la coreografía y evitando que la abandonen.

La Tunantada (Figura 5) es la representación de las características físicas y modales de los españoles y españolas de la Colonia, como ritual convocador para el intercambio cultural. Actualmente es la danza travesti más popular del Perú y una parodia de lo masculino y femenino impuestos por la colonización como verdad trascendente —la performance que Judith Butler (1999) observa en algunos drag queensy kings.

## LA TRAVESTI URBANA

La ciudad contemporánea es la memoria de los dispositivos que ordenaron los cuerpos al fijar sus sexualidades. La travesti (Figura 6) trastorna tal orden de género binario ya que su cuerpo contiene la memoria de su desplazamiento de lo masculino a lo femenino contemporáneos. Esta posición es asumida como marginal por la sociedad en general y se plantea como reto para una diversidad sexual que, a menudo, continúa partiendo del género binario al luchar por sus derechos.

Existe pues otra historia (Figura 7): desde la mediación ritual indígena hasta la fiesta patronal presente como estrategia de inserción social. Las ocupaciones de las travestis contemporáneas —trabajo sexual, peluquería, chamanismo— son asimismo labores de mediación social en la sociedad postindustrial. El travestismo es la memoria de un género fluido, cruzado por la clase, la etnia y la raza, donde la travesti urbana y el danzante travesti de la fiesta patronal se oponen y complementan para plantear ante todo una histórica actitud de resistencia.

## EL MERCADO COMO TERCERA COLONIA

La jaujina[3]:
En adelante será personificada solamente por damas; prohibido su ejecución por varones y homosexuales […]
De manera muy especial, volvemos a invocar tajantemente a nuestros asociados que; la ejecución del baile de las wankas[4] será moderado, como lo exige la descripción de su personaje. No se permitirán estilizaciones, menos exageraciones por parte de los homosexuales; si ocurrieran, los dirigentes están en la obligación de expulsar a las personas que no cumplan con lo invocado; caso contrario la institución infragante será sancionada de acuerdo al Estatuto y Reglamento de la Asociación (Asociación de Tunanteros del 20 de Enero, 2006)
La actual prohibición de danzantes travestis es consecuencia de la transformación

de la fiesta patronal, de ritual de intercambio social a espectáculo para el consumo sujeto a la imposición de género binario. La contradicción al interior del texto —la prohibición de «varones y homosexuales» en el primer párrafo mientras se les «invoca moderación» en el segundo— implica una vez más la resolución del cuerpo travesti a permanecer, sin embargo es necesario continuar con el estudio de los significados del travestismo en la fiesta patronal. Esta es la tarea que el Museo Travesti propone actualmente.

3 Personaje de la danza Tunantada ejecutado tradicionalmente por travestis
4 Otra denominación para el mismo personaje

ASOCIACIÓN CRISTIANA DE TRAVESTIS DE LA VIRGEN DE LA PUERTA, Región Lima. Lorena, fotografía de Annie BUNGEROTH, 1995 (Figura 6)

ASOCIACIÓN CRISTIANA DE TRAVESTIS DE LA VIRGEN DE LA PUERTA, Región Lima. Procesión, fotografía de Annie Bungeroth, 1996
(Figura 7)

*Este texto fue publicado por primera vez en: En el número 4 de la revista Bagoas, Estudios gays, géneros e sexualidades, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

## BIBLIOGRAFÍA


ARBOLEDA C., Manuel. "Representaciones artísticas de actividades homoeróticas en la cerámica moche". Boletín de Lima, Lima, 16-17-18 (edición especial), 98-107, diciembre, 1981

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS. Ordenanzas para el repartimiento de Jayanca, Saña [online] Disponible en http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ImageServlet?accion=42&txt_id_imagen=9&txt_rotar=0&txt_zoom=10&txt_contraste=0&txt_totalImagenes=54&dbCode=2682269&txt_polarizado=0&txt_brillo=10.0&txt_contrast=1.0 (18 octubre 2011)

BUTLER, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York-London: Routledge, 1999

CAMPUZANO, Giuseppe. Museo Travesti del Perú. Lima: Giuseppe Campuzano editor, 2008

CANESSA, Andrew. "Género, lenguaje y variación en Pocobaya, Bolivia". En: ARNOLD, Denise Y. (ed.). Más allá del silencio: las fronteras de género en los Andes , tomo I. La Paz: CIASE–ILCA, 1997. 233-250
CIEZA DE LEÓN, Pedro de. Crónica del Perú, I parte, III edición. Lima: PUCP, 1995 (1553)

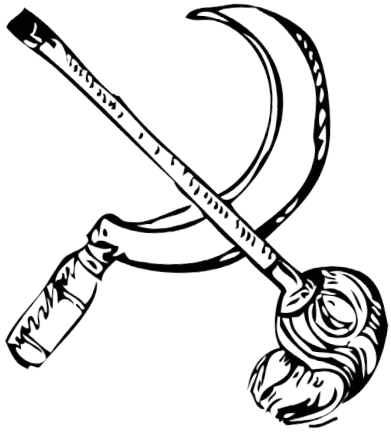
FOUCAULT, Michel. "L'Occident et la vérité du sexe". En: Michel Foucault: Dits et Écrits II, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001. 101-106

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego. Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua quichua, o del Inca. Quito: Corporación Editora Nacional, 1993 (1608) MERCURIO PERUANO. «Carta sobre los maricones». Lima, 1791(1964), tomo III. 230-232

ROSTWOROWSKI de Diez Canseco, María. Historia del Tahuantinsuyu, IV edición. Lima: IEP, 1989

# DOMESTICIDAD: EL TRAPERO Y LA HOZ

Lina Castañeda Bonilla



Uno de los fundamentos de las cuestiones feministas es el determinado rol de la mujer en el hogar, el trabajo doméstico. A su vez, el marxismo ha señalado las diferencias sociales producidas por la división del trabajo y por la existencia de los trabajos no asalariados. En este texto haré un recorrido por diferentes propuestas que vinculan el feminismo, el marxismo y la domesticidad, mediante la revisión de algunas obras, textos, artistas y personajes de alguna manera enmarcados en el feminismo latinoamericano.
Se nos ocurrieron varios nombres a tratar, algunos de ellos son parte de una deuda que Vozal espera ir pagando en sus futuros números.

## DOMESTICIDAD

En conversaciones con Nicolás Gómez salió el nombre de la artista colombiana María Teresa Hincapié, así que le encargamos una mirada sobre el supuesto feminismo con el que se leen algunas de las obras de la artista debido a sus referencias al espacio doméstico y por consiguiente a la división sexual del trabajo. Definimos que nos interesaba explorar la problemática de que se enmarcaran estas obras como feministas cuando ella no solo no se declaraba feminista, sino que, por el contrario, afirmaba no serlo.

El texto de Gómez es una exploración sobre la obra Una cosa es una cosa (1990) y sobre la recepción que la misma tuvo en el medio artístico. Gómez expone algunos de los comentarios en prensa que comenzaron a enmarcar la obra dentro de lo femenino por su relación con los objetos cotidianos que pertenecen al ámbito doméstico y privado. Fieles a la doctrina de que este espacio es propio de lo femenino y por ende de las mujeres, estos comentarios quizás estuvieron influenciados por una obra como Vitrina, que fue realizada solo un año antes de la obra en cuestión. “»Vitrina«, 1989, performance en la cual Hincapié realizaba las acciones tradicionalmente asociadas a la condición femenina (como limpiar, barrer, maquillarse, peinarse, etc.), en el interior del escaparate de un espacio comercial. La vitrina daba contra un andén muy transitado, con lo cual el gesto personal se catapultaba, de manera directa y cruda, hacia la esfera de lo urbano. Su tiempo de ejecución, ocho horas diarias – la misma jornada laboral de un empleado típico – recalcaba que los roles femeninos en una sociedad como la nuestra siguen estando ligados a los oficios del hogar”[1].

1 ROCA, José. Columna de arena No 23

La lectura que se hizo de las obras fue desde lo femenino, pues relacionaba los objetos cotidianos y del hogar con el sujeto mujer. Debido a la falta de distinción entre femenino y feminista propia de la época, y más allá de la intención real de la artista, pronto las obras fueron encasilladas como feministas por el imaginario popular.

Frecuentemente se asocian, casi a manera de sinónimo, las palabras femenino y feminista. Intentaré aclarar estos dos conceptos que intuyo son la causa de algunos de los malentendidos en los que muchas veces se ve envuelta la lectura del feminismo en el arte. Son lecturas que se van naturalizando hasta el punto de no volver a ser cuestionadas. Una cosa es ser feminista y otra cosa es ser femenino.

El feminismo, en términos generales, es un conjunto de movimientos políticos que tienen como gran objetivo la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Así mismo, "La teoría feminista, vista desde una perspectiva histórica más amplia, no es meramente una teoría de la opresión de la mujer dentro de la cultura dominante. No es tampoco la teoría esencialista de una naturaleza femenina que alguien contrapone a una teoría de la cultura anti-esencialista y post-estructuralista. Es, por lo contrario una teoría en fase de desarrollo del sujeto social sexuado mujer, cuya constitución incluye obviamente el sexo y el género, pero también, en igual medida, la sexualidad, la raza, la clase, la etnicidad y cualquier otra división socio-cultural significativa; una teoría, así, del sujeto social mujer que no puede prescindir de su historia específica, emergente y conflictiva"[2].

Por otro lado, la palabra femenino se refiere al conjunto de formas culturales, significados y valores convencionalmente vinculados a las mujeres. De Lauretis lo matiza desde su perspectiva feminista "…la subjetividad femenina, lo que es lo mismo, de las diversas vías, experiencias, instituciones y prácticas con las que mujeres, cada mujer -cada ser humano- se constituye en sujeto social y sujeto psíquico al mismo tiempo." Butler, a su vez, afirma que el género (femenino y masculino) es performativo, una actuación reiterada y obligatoria en función de las normas sociales.

Feminista y femenino definen conceptos muy diferentes, lo único que comparten es que tradicionalmente están atados al sujeto mujer. Para terminar de esclarecer; se puede ser feminista y no femenino, se puede ser femenino y no feminista y cualquier otra combinación posible, ya que femenino y feminista son conceptos que no están determinados el uno por el otro. Tampoco está de más decir que incluso se puede ser hombre y sentirse convocado y/o definido por estos términos.

Partiendo del texto de Gómez, me pregunto: ¿Es realmente forzado adaptar la propuesta de Una cosa es una cosa al discurso feminista?

Si no tuviéramos en cuenta la declaración de Hincapié acerca de su posición ante el feminismo, se podría afirmar que tanto Vitrina como Una cosa es una cosa trabajan directamente con algunas de las inquietudes básicas del discurso feminista, como es la referencia a la jornada laboral, especialmente con el hecho de que la obra se realizaba durante las establecidas 8 horas diarias. Sin embargo, en Vitrina los gestos de la artista (y me refiero más específicamente a los textos), pueden remitir a una mayor perspectiva feminista que en Una

2 DE LAURETIS, Teresa (1990). El Feminismo y sus Diferencias en Diferencias, Etapas de un camino a través del feminismo Madrid, Horas y horas, Cuadernos inacabados n. 35, 2000.

cosa es una cosa. El caso de Una cosa es una cosa es diferente, ya que la vinculación de esta obra con el feminismo es un poco más débil, y la interpretación de la misma incluso peligrosa, pues sigue enmarcando y restringiendo a la mujer al ámbito doméstico sin hacer una clara o directa crítica a esta situación.
Contrario es el caso de Martha Rosler, quien en una obra similar hace una denuncia directa de dicha restricción de la mujer. Se trata de Semiótica de la cocina (1975), una de las obras más famosas de la artista autoproclamada feminista. En este videoperformance hace un uso alterado de los objetos (utensilios de cocina), señalándolos uno por uno mientras que por medio de gestos hace una crítica directa a los roles de la mujer restringidos al ámbito doméstico. "El santificado espacio de la cocina, concebido en exclusiva para la mujer, se transforma aquí en un lugar de crítica y de ironía (incluso de humor), sobre todo a la hora de poner en solfa la supuesta realización personal que las mujeres obtendrían de unas prácticas domésticas a las que se ven constreñidas socialmente"[3].

Rosler denuncia, se burla e incluso revierte de forma evidente los preceptos que limitan a la mujer al lugar doméstico, mientras que Hincapié, en Una cosa es una cosa, al no hacer ningún señalamiento crítico directo, permite una lectura de la obra que puede resaltar, reforzar e incluso encumbrar estos preceptos. ¿Qué hace entonces que una obra sea considerada feminista? ¿La temática de la misma? ¿La posición del artista? ¿El sujeto que la enuncia?

## EL TRAPERO Y LA HOZ

Las problemáticas arriba expuestas a través de las obras de Hincapié y su referencia al ámbito doméstico son el eje de algunas demandas feministas.
Aunque es casi una obviedad, repetiré lo que todo el mundo sabe: el espacio doméstico-privado ha estado designado a la mujer y al ejercicio de su rol en casi todas las culturas. Los espacios estaban (y en algunos contextos siguen estando) prefijados de forma incuestionable. A los hombres les fue asignado el espacio público y con él, lo político. No en vano la primera ola del feminismo luchaba por el derecho al voto y, con ello, por la igualdad en todo lo demás. La lucha sufragista rápidamente evidenció las problemáticas de los cruces entre género, raza y clase. Las primeras sufragistas estadounidenses eran mujeres blancas que tuvieron acceso a la educación y que eran, en muchos casos, activistas en el movimiento de la abolición de la esclavitud (Davis, 1981). Por otro lado, eran mujeres adineradas que podían dedicarse a la militancia feminista ya que otra mujer suplía su rol en el hogar. Un fragmento de la película ambientada en Londres 1910, Mary Poppins (1964), da cuenta de ello cuando la señora Banks, al llegar de un meeting sufragista, les dice a sus empleadas (doméstica y niñera): "Deberías haber estado allí", y también: "Siempre supe que eras una de las nuestras". La contradicción está clara: la señora Banks pudo ir al meeting porque sus empleadas estaban en casa. Y es que no hay obrera que evidencie de forma más explícita la problemática de género y clase que la empleada doméstica.

Ésta es una problemática actual, y ha quedado clara en las últimas manifestaciones realizadas en Madrid por Territorio Doméstico, colectivo que reclama garantías laborales para las empleadas domésticas, en su mayoría inmigrantes. Se gritaba: "Porque sin nosotras no se mueve el mundo" y también "Nativas y extranjeras la misma clase obrera". Un ejemplo que ilustra esta última afirmación es Nanny, la empleada doméstica de los 101 Dálmatas (1961),

3 ALIAGA, Juan Vicente, Martha Rosler: La casa, la calle, la cocina.

quien comparte raza con sus patrones pero que además comparte con su propia clase -la obrera- características de fidelidad y sumisión al patrón, las cuales son diferentes y contrarias a las exploradas en otros apartados de esta revista, se trata de otro tipo de perra. Pongo, uno de los dálmatas de la película, la presenta diciendo: "Es tan amable y comprensiva que a veces pienso que es de raza canina" (correctamente sería especie canina).

A su vez, las condiciones de raza y clase son "visibles" en 97 empleadas domésticas (2010), de Daniela Ortiz, ya que son imágenes extraídas de Facebook en que aparecen familias peruanas en su cotidianidad y algún fragmento accidental de sus empleadas, "…lo que lograremos vislumbrar ahora… es una mano o un brazo -recortados por el encuadre- de una o más empleadas domésticas que deben haber sido fotografiadas por azar o inadvertidamente al fondo de la escena -cercanas a la figuras principales que ocupan el centro de las tomas: sobre todo niños y niñas, adolescentes y jóvenes de origen caucásico-, todas ellas de rasgos que denotan su origen "indígena"…"[4]. Estas imágenes son perfectas para acompañar lo que relata Silvia Rivera Cusicanqui: "Que si hay un arcaísmo en Bolivia es el trato señorial que le da el mestizo de élite a su trabajadora doméstica… Nosotros estamos acostumbrados a un lenguaje de convenciones, de lo tácito, de modos de decir que mienten y que el interlocutor sabe que mienten y ambos estamos haciendo la parodia de la civilidad. Por ejemplo, no se habla de la empleada doméstica que atiende a las guaguas, ese es un tema tabú. Recuerdo a una compañera austríaca horrorizada porque las señoras en Bolivia, cuando hablaban entre ellas, en el mundo medio privado, sólo hablaban de sus sirvientas. ¡Eso exactamente dice la Flora Tristán en el siglo XVIII!: qué cosa más aburrida la clase alta boliviana, de lo único que hablan es de sus dietas y sus empleadas domésticas. Sin embargo, eso en el lenguaje público es un tema tabú, absolutamente tabú. Me ha pasado también en el Perú, en casa de intelectuales marxistas reconocidos, en las que de repente aparecen unos seres invisibles que te ponen y quitan los platos, yo quiero hablarles, entiendo quechua"[5].

El feminismo marxista amplía el concepto de clase y relaciona a las mujeres con cualquier clase oprimida. Monique Wittig, rabiosa marxista feminista, hinca el diente proponiendo que la única forma para no pertenecer a la clase mujer es ser lesbiana, ya que las lesbianas no son mujeres porque escapan de las obligaciones de los roles de género. Wittig señala la heterosexualidad obligatoria como método de control y de perpetuación de este estado. "…lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas («asignación de residencia»", trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos, etc.), una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterosexuales. Somos desertoras de nuestra clase, como lo eran los esclavos americanos fugitivos cuando se escapaban de la esclavitud y se volvían libres"[6].

Sin duda, el debate de clase se complejiza con la mujer y más aún con la mujer obrera y,

4 EXPOSITO, Marcelo (2010). d-o- i-5 , En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a ala rama adinerada de su familia para poderse transladar a vivir a europa.

5 RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010) entrevistada por Verónica Gago para el diario Pagina 12. "Orgullo de ser mestiza" 2010.

6 WITTIG, Monique. (1992) El pensamiento heterosexual, Editorial Egales.

aunque diferentes pensadores desde el feminismo marxista trataron de unificar la lucha para conseguir las reivindicaciones comunes, la división era abismal entre quienes consideraban que la revolución se podría llevar a todos los niveles y así lograr un verdadero cambio que incluyera las mejoras para la clase mujer, y los que priorizaron las luchas de partido sobre la feminista. Esta última era una causa aplazable. “Para las mujeres, el marxismo tuvo dos consecuencias. Les hizo imposible tomar conciencia de que eran una clase y por lo tanto les impidió constituirse como clase durante mucho tiempo, dejando la relación «mujeres/hombres» fuera del orden social, haciendo de ella una relación «natural» —sin duda, la única relación vista de esta manera por los marxistas, junto con la relación entre mujeres e hijos—, y ocultando finalmente el conflicto de clase entre hombres y mujeres tras una división natural del trabajo (La ideología alemana). Esto en lo referente al nivel teórico (ideológico). En la práctica, Lenin, el partido, todos los partidos comunistas hasta hoy, incluyendo a todos los grupos políticos más radicales, han reaccionado siempre contra cualquier tentativa de las mujeres de reflexionar y formar grupos basados en su propio problema de clase, con acusaciones de divisionismo. Al unirnos, nosotras, las mujeres, dividimos la fuerza del pueblo. Esto significa que, para los marxistas, las mujeres pertenecen ya sea a la clase burguesa o a la clase obrera, o en otras palabras, a los hombres de esas clases. Más aún, la teoría marxista no permite a las mujeres, como a otras clases de personas oprimidas, que se constituyan en sujetos históricos, porque el marxismo no tiene en cuenta que una clase también consiste en individuos uno por uno.”[7].

El texto Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena(2011), de María Sol Barón, explica como Lucena, artista colombiana, decide no insistir demasiado en sus objetivos feministas en pro de beneficiar las causas de su partido, el MOIR (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario) a través de su producción artística. De esta manera Barón analiza una pintura de Lucena, Huelga en Bogotá (1978), que sutilmente parece aprobar lo que por el contrario Mónica Mayer (participante del Woman Building) rechaza en su tesis, en la que cuenta su experiencia en la escuela de arte en México y cómo sus ideas feministas tenían poca cabida allí, e incluso cómo el papel de la mujer estaba restringido a ayudar al hombre artista: “Los estudiantes de arte a menudo se casaban y las mujeres de inmediato reducían su carrera con el fin de apoyar la de sus maridos, nuestro segundo deber era servir a la "revolución". Esto también significaba hacer el trabajo sucio y no las actividades políticas interesantes. Recuerdo un ejemplo concreto de esta mentalidad. Los estudiantes cerraron San Carlos para exigir mejores cursos y decidieron volver a evaluar todo el programa al mismo tiempo. El día después de que la escuela fuera cerrada, encontramos las paredes llenas de pintadas políticas. Signos enormes demandaban nuestra participación y nos invitaban a iniciar la "revolución". En el baño de mujeres, palabras de color rojo nos instaban a hacer el amor y a mantener a nuestros compañeros felices. Estábamos para mantener sus camas calientes y sus pinceles limpios.”[8]

Sin embargo, lo arriba expuesto no quiere decir que Lucena abandonara del todo su posición y lucha feminista, como queda claro en sus “extractos de manuscritos borrador acerca de la cuestión femenina” (1981), donde afirma: “Denunciar los padecimientos de las mujeres colombianas y luchar por sus derechos y reivindicaciones específicos es reconocer que sin la participación de la mitad de la población la revolución es irrealizable. Es ser consecuentes

7 ibid

8 MAYER, Mónica (1980). Feminist Art: An effective political tool.

con los intereses generales del pueblo, es oponerse a la falacia de que la lucha femenina es cosa de menor envergadura, y que plantearla constituye una deformación de la realidad o una actitud que desvía o agrieta la lucha por la revolución y el socialismo". En esta misma línea Maris Bustamante, compañera de Mayer en el grupo Polvo de Gallina Negra, invita a las mujeres a unirse. Bustamante explora las representaciones de la clase, la mujer y el ámbito doméstico con un comentario directo al marxismo. Se trata de una imagen realizada para Agenda Colombia 83, "un cuaderno artístico-político que desbordó el límite entre dichos ámbitos, conformado por información escrita y comunicación visual sobre la situación política del país sudamericano, en relación con las acciones del movimiento disidente del M19". En la imagen se puede ver un Marx travestido de Monalisa, con un delantal de muñecas de papel y con una viñeta que parodia la mítica frase de Marx; "¡Mujeres del mundo: uníos!"[9].

Siguen sin resolverse las preocupaciones en común del feminismo y el marxismo, la eliminación de las diferencias sociales, y específicamente la problemática de la no valoración económica del trabajo doméstico en el caso de la ama de casa o de la subvaloración en el caso de la empleada doméstica. Por esta razón, vale la pena usar la lupa feminista porque sigue poniendo las discusiones sobre la mesa. El feminismo aporta instrumentos únicos para pensar el mundo de manera diferente, para revertir las jerarquías patriarcales y binarias que rigen el orden social, sirve para abrir el discurso a luchas que superan las categorías de género, clase y raza. Bastantes objetivos se han alcanzado, pero las luchas siguen siendo muchas.

9 RIVERA, Lenice, No-Grupo: un zangoloteo al corsé artístico en el Museo de Arte Moderno

# LA COSA FEMINISTA

Nicolás Gómez

## UNA COSA

En un espacio central del primer piso del pabellón F de Corferias[1] tuvo lugar la presentación de Una cosa es una cosa en el marco del XXXIII Salón Nacional de Artistas organizado por el Ministerio de Educación y la Dirección de Artes Plásticas del Instituto Colombiano de Cultura. El proyecto fue presentado a través del proceso de convocatoria emitido por Colcultura[2] . Desde el momento de inauguración del Salón el día 4 de abril de 1990, Una cosa es una cosa fue presentado a lo largo de 18 días consecutivos por rutinas de 8 horas.

María Teresa Hincapié, descalza, vestida con pantalón liviano y camiseta, colocaba cajas de cartón y bolsas sobre el suelo de un espacio central del primer piso del pabellón F de Corferias. Abría estos empaques y de allí sacaba cosas y las disponía azarosamente a un lado suyo: faldas, blusas, pantalones, bolsos, zapatos, ollas, cubiertos, platos, vasos, posillos, frascos, recipientes plásticos, servilletas, cosméticos, bolsas plásticas y de papel donde guardaba más cosas: lápices, velas, semillas, alimentos de grano empacados, frutas y verduras, accesorios de belleza, de limpieza, de cocina, de oficina. Las personas que entraban al lugar tomaban un puesto, sentadas o paradas, alrededor del espacio que ocupaba Hincapié y sus cosas; algunas pasaban fugazmente y otras permanecieron durante largo rato mientras las acciones tenían lugar. María Teresa tomaba algún objeto y agachándose, lo ubicaba de nuevo sobre el suelo a unos cuantos pasos de donde se encontraba su inicial montón de cosas. Volvía a tomar otro objeto, lo ubicaba al lado del primero, sucesivamente repetía la acción; tomaba una bolsa y vaciaba su contenido siguiendo la hilera recta que había comenzado, también colocaba la bolsa, una olla, la tapa de la olla, algunos fósforos, la caja de los fósforos. En cierto punto, quebraba la cadena de objetos en ángulo recto y completaba otra fila perpendicular; volvía a girar, sucesivamente repetía la acción y, en cierto momento, comenzaba a evidenciarse la forma de greca —la versión rectangular de un espiral— que iba conformándose desde afuera hacia adentro.

Transcurrían cerca de ocho horas sin interrupciones en las que María Teresa Hincapié realizaba la greca una y otra vez ordenando los objetos según taxonomías aleatorias. Con cada uno de ellos repitió consecutivamente los mismos gestos: los desempacó, los separó, los seleccionaba del montón, los tomaba del suelo, los reconocía en sus manos, los disponía al lado de otro en la fila que conformaba el espiral hasta haberlos utilizado todos. Luego los reordenaba, los volvía a agrupar igual o distintamente, los volvía a empacar en las mismas o diferentes bolsas, los juntaba de nuevo según su tamaño, su color, su función, su lugar, finalmente regresaban a las cajas para volver a ser parte de una nueva greca.

Comenzando cada espiral, limitaba su tamaño según la longitud de la primera línea de

1 "el deterioro físico de las salas del Museo Nacional motivó al Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) a organizar algunas versiones del Salón (1990, 1992, 1994, 1996, 1998) en el amplio recinto de la Corporación de Ferias y Exposiciones (Corferias)." Una revisión a los Salones Nacionales realizados entre 1990 y 2004 puede leerse en: Gómez Cely, Ángela; Restrepo Figueroa, Juan Darío. "Subexpuesto", Marca Registrada, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2006.

2 Ver: Catálogo del XXXIII Salón Nacional de Artistas, Colcultura, 1990.

objetos. A partir de esta línea enmarcaba el espacio en el cual iba a realizar sus acciones. La siguiente línea que hiciera perpendicular debía ser del mismo tamaño, la siguiente también, luego comenzaba a cerrar la greca hasta terminar con los objetos que tuviera a su disposición. En este espacio se movía ella y determinaba ritmos —lentos, precisos, resueltos, veloces, razonados o serenos— que definían la forma de percibir el tiempo de las acciones; tomaba cada cosa en sus manos, se agachaba, se sentaba en cuclillas, caminaba, se detenía, volvía a agacharse, ubicaba el objeto, lo alineaba, si era una prenda de vestir la extendía, si era un papel lo planchaba con su mano, si eran alfileres los enterraba en la alfombra, si eran pintalabios los paraba verticalmente, si eran velas ubicaba los pabilos hacia la misma dirección, también cuidaba de la posición del cepillo de dientes, la cebolla larga, los clavos, las zanahorias y los cuchillos. El público —sentado o parado— rodeaba este espacio y veía las acciones, veía los objetos, veía el montón de objetos y la greca cerrarse. Los objetos determinaban las acciones, las acciones afectaban los objetos, los objetos conformaban la forma (el montón, el espiral), las acciones determinaban la forma, la forma resignificaba a los objetos y también determinaba las acciones que, a su vez, también resignificaba a los objetos; los gestos de la artista, las cosas que utilizaba, la forma que construía eran completamente dependientes entre sí. El cuerpo, la materia y la forma generaban una imagen subordinada al tiempo que transcurría y al espacio asignado.
Hincapié presentaría esta acción como la depuración de Si esto fuera el principio del infinito (1987)y Punto de fuga (1989). El carácter formal de estos trabajos hace evidente la continuidad conceptual en éstos en tanto insiste en las correlaciones y dependencias entre las acciones corporales y la singularidad de los objetos, a partir del ámbito de la cotidianidad. Tanto las acciones como los objetos son apropiados de la rutina diaria de la artista, que podría ser también la de cualquier persona. La propuesta que María Teresa pone en evidencia con estos trabajos, hasta llegar a Una cosa es una cosa, es la de otorgarle un carácter trascendental a los elementos ordinarios por medio de la alteración de sus acciones a través de dilataciones o reducciones temporales, y definición conciente y evidente de velocidades y temperamentos.

Al principio trabajaba con la cama, con escaparates, con mesas, con asientos, con cosas grandes… pero yo no puedo andar con la casa a cuestas, de trasteo en trasteo, entonces empezaron a desaparecer las cosas grandes, quedaron las chiquitas y bueno, fue un proceso de verdad muy fuerte, por que me permitió el dominio de la acción, del tiempo, del rigor, y la creatividad. Ese trabajo de experimentar, sí, porque a mí lo que me interesaba era experimentar, a mí no me interesaba crear una obra, sino experimentar con la cotidianidad, con el tiempo, con los espacios, con los objetos, con la sensibilidad, con la quietud, con la televisión, con el comercio, el tacto. Era un despertar, porque inicialmente la idea era seguirme preparando como actriz pero a mí me interesaba un trabajo mucho más elaborado que el que una actriz hace al actuar, así no más, sin ningún esfuerzo; no, yo quería que lo que yo hiciera necesitara de esfuerzo, que estuviera bien elaborado.

María Teresa Hincapié señala la transformación espontánea en el tipo de objetos que utilizaba; un cambio dado por cuestiones de practicidad que permite pensar que el desarrollo de su trabajo en aquel entonces no se fundamentaba en la carga simbólica de la elección particular de éstos, sino más bien en la condición de los objetos en tanto una excusa que le permitía efectuar ejercicios de dominio y conocimiento de sus acciones. Así, se comprende el término experimental con el cual María Teresa Hincapié justifica sus proyectos de aquel entonces; era un proceso de exploración de posibilidades como actriz enfrentándose inde-

pendientemente a espacios diferentes a los del teatro, en los cuales estaba desprendida completamente del compromiso con un grupo y, sobretodo, con la misión de representar un personaje.

[…] Sentía que el teatro no me daba la riqueza expresiva que buscaba. Me empecé a sentir ahogada en el escenario. Hubo un momento muy consciente de ese tránsito y fue de Ondina a Parquedades, luego a Vitrina y, finalmente, a Una cosa es una cosa. En ese proceso el teatro como representación no vuelve a existir en mí. Lo que existe en adelante es mi vida, yo soy el único personaje. Es María Teresa Hincapié en vivo y en directo, digámoslo así.[3]

En este entonces, se propuso elaborar situaciones que le permitieran enriquecer la expresividad y el dominio corporal a través de ejercicios metódicos y rigurosos. Según Juan Monsalve, el aporte de María Teresa en este momento era "su comprensión y estudio de las leyes de la acción. Sabía manejar el cuerpo con mucho rigor a través de prácticas para-teatrales que son entrenamiento para poner el cuerpo en rigor y en condición extrema. María Teresa adaptaba en sus trabajos las acciones dilatadas que eran ejercicios de teatro."[4]
El carácter de ejercicio de estas propuestas está acompañado de mínimos recursos teóricos, materiales o tecnológicos que, para los casos señalados es lo que define su capacidad expresiva. El trayecto que María Teresa Hincapié hace desde Si esto fuera el principio del infinito hasta la presentación de Una cosa es una cosa en el marco del XXXIII Salón Nacional de Artistas es consecuente en la manera como el ejercicio de entrenamiento corporal —que puede ser un recurso de aprendizaje dentro de un taller de teatro— adquiere una dimensión simbólica y estética amplia cuando María Teresa Hincapié lo traslada al ámbito público.

## OTRA COSA

El día 4 de abril de 1990, el jurado de premiación del XXXIII Salón Nacional de Artistas —conformado por Martín Chirino (en ese entonces director del Centro Atlántico de Arte Moderno de las Islas Canarias y presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid), María Elvira Iriarte (crítica, historiadora del arte y docente colombiana), María Elena Ramos (directora del Museo de Bellas Artes de Caracas), David Anthony Ross (director del Instituto de Arte Contemporáneo de Boston en aquel tiempo) y el artista colombiano Miguel Ángel Rojas (ganador del XXXII Salón Nacional de Artistas)—, firmó el acta que otorgó el primer premio del certamen a María Teresa Hincapié por su trabajo Una cosa es una cosa[5]. Haciendo una revisión histórica de los premios otorgados en los Salones Nacionales, esta es la primera vez que se otorga un primer premio a un trabajo de esta naturaleza[6] . En este sentido, sorprende

3 Garzón, Diego. "María Teresa Hincapié" en: Otras voces otro arte, diez conversaciones con artistas colombianos. Bogotá, Editorial Planeta, 2005, p. 75.

4 Juan Monsalve en entrevista con el grupo de investigación En un lugar de la plástica, Bogotá, 2008.

5 El fallo del jurado también otorgó un segundo premio al pintor Alberto Sojo, un tercer premio a Consuelo Gómez "por su instalación Guatavita", un cuarto premio al pintor Rafael Echeverri, menciones extraordinarias como reconocimiento a la trayectoria de Santiago Cárdenas y Beatriz González y menciones a las obras de Germán Botero, María Fernanda Cardoso, Juan Fernando Herrán, José Horacio Martínez, Gabriel Silva, José Antonio Suárez y Pablo Van Wong.

6R especto al caso de los trabajos en performance presentados en el marco de los Salones Nacionales, vale la pena recordar que en el XXXI Salón Anual de Artistas Colombianos, llevado a cabo en el Antiguo Aeropuerto Enrique Olaya Herrera de Medellín en 1987, uno de los segundos premios fue otorgado a la acción Cien personas en fila de Edith Arbeláez que, como su nombre lo indica, consistía en la imagen de cien personas alineadas uniformadas con amarres de telas blancas y cintas negras. Ver: Calderón Schrader, Camilo (editor

también que lo hubiera recibido alguien que no tenía una trayectoria desarrollada en el medio de las artes plásticas.[7]

Podría determinarse que en este momento se genera, tanto en la carrera de María Teresa Hincapié como en la institucionalidad artística local, un proceso en el cual la institución artística y la misma María Teresa debía justificar su posición como actriz en el ámbito de la plástica.
Independientemente de las motivaciones formales o conceptuales de María Teresa Hincapié en aquel entonces, cuando las voces de la institución artística definen su trabajo y lo interpretan, éste se integra al discurso conceptual e histórico de las artes plásticas. El premio del XXXIII Salón Nacional de Artistas, y las consecuencias interpretativas que éste generó, redefinió el trabajo de María Teresa Hincapié e inversamente, este trabajo redefinió los discursos y los planteamientos válidos en el arte en Colombia. Vale la pena recordar que en el transcurso de su carrera previo a la presentación de Una cosa es una cosa, era ajena su posición respecto al medio artístico:

[...] yo ni siquiera sabía que existía un Salón Nacional de Artistas. Yo sabía que existían los festivales de Teatro Nacional, el Internacional de Manizales. Y sabía de todos los festivales de teatro del mundo, eso si lo sabía. Pero yo de la plástica no porque yo no me movía dentro de ese lenguaje plástico, mis amigos eran teatreros y yo era teatrera y mi estudio era todo lo que el teatro me proponía. Yo supe que había un Salón Nacional de Artistas cuando después de haber mostrado mi trabajo en estos sitios que le comenté me invitaron a que participara. Ahí fue cuando yo supe que existía un Salón Nacional de Artistas y lo que me gustaba de esa invitación era que la única obra viva que se presentaba en ese salón era la mía.

Esta declaración permite captar la dimensión de la distancia entre Hincapié y el medio artístico que, a partir de su participación en el XXXIII Salón Nacional debía resolverse mediante la asimilación de su trabajo desde las interpretaciones de la institución artística y la aceptación de las posibilidades del género performance.
En Una cosa es una cosa tomar, ver, distribuir, clasificar, ubicar, trazar y ordenar parecieran actos vinculados con gestos típicos en el proceso de elaboración de un trabajo plástico —sea dibujo, pintura o escultura—, en cuanto son acciones pensadas para redefinir las propie-

---

y compilador). 50 años, Salón Nacional de Artistas, Bogotá, Colcultura, 1990, pp. 236 – 246.

7 Es interesante revisar algunos artículos de prensa publicados alrededor de las fechas en las que se vio esta acción que, además de anunciar el premio otorgado a Una cosa es una cosa y explicar e interpretar imprecisa y vagamente características de éste, señalan una condición polémica que no es profundizada ni contextualizada. Es decir, en una revisión de prensa en torno al premio conferido a Una cosa es una cosa no existe tal polémica, y estas notas serían las únicas que apuntarían a ésta:
La ganadora del premio nacional en el XXXIII Salón Nacional de Artistas Colombianos fue María Teresa Hincapié con su obra Una cosa es una cosa. La artista prepara sus colores y formas, mientras el público espera por su representación. Como en la mayoría de los eventos plásticos, la obra ganadora ha generado una polémica entre críticos, observadores y asistentes a la vasta exposición.
Ver: Bello, Gilberto. “La semana que ya pasó”, El Espectador, Bogotá, abril 8 de 1990.
Los cinco miembros del jurado no desmintieron la tradición: los premios del XXXIII Salón Nacional de Artistas provocaron sorpresa. El primero de ellos fue atribuido, en efecto a una obra que no se valoriza, comercialmente hablando: a un performance. Lo obtuvo María Teresa Hincapié por su obra Una cosa es una cosa. Según María Elvira Iriarte, crítica de arte colombiana, este performance es femenino y valiente. Muestra la calidad alienante de la vida de las mujeres colombianas.
Ver: XXXIII Salón: cuatro de oro”, Bogotá, 1990.

dades formales o simbólicas de los objetos y las acciones que, en este caso, son la materia con la cual se realiza la propuesta. Son estos gestos los que, en suma, otorgan posibilidades de interpretación que, evidentemente o no, están ligadas con procesos taxonómicos[8] , con elucidaciones sobre lo doméstico, simbolismo de las formas trabajadas, cuestionamientos sobre las mediaciones entre sujeto y objeto o cuestionamientos sobre la percepción en torno a las acciones cotidianas. La sumatoria de gestos integrados en este trabajo le otorga un estatus conceptual complejo que lo vincula a los lenguajes de las artes plásticas. La aceptación del trabajo de María Teresa Hincapié por parte de las artes plásticas puede comprenderse desde las opiniones y discursos que críticos y gestores vinculados a este medio propusieron para evaluar y explicar la propuesta de Una cosa es una cosa.
Después de su presentación en el XXXIII Salón Nacional de Artistas, la investigadora Marta Rodríguez planteó una aproximación a este trabajo que lo justifica desde los elementos formales que construyen la imagen vista. Esta mirada permite apreciar la posible presencia de un trabajo con estas características en el contexto del Salón Nacional de Artistas. Sus argumentos vinculan el conjunto tiempo-espacio-acción-objetos con prácticas frecuentes en la actividad artística como lo es el dibujo o la escultura. Hace referencia al trabajo de Hincapié como un juego —y esto es consecuente con la intención experimental de María Teresa Hincapié en este entonces—, a la vez que reitera en la definición de este trabajo desde su potencial expresivo como una alternativa de lenguaje visual.

Con los elementos más sencillos, menos “estéticos”, esta mujer nos revela con fuerza, sencillez y mucha poesía, la esencia del arte, la esencia del proceso creador, en que interviene el juego libre, el juego del azar; otras veces se hace evidente la presencia de la meditación, de la reflexión, el juego de la lógica y del sentido común. Somos espectadores de la transformación de las cosas más simples, de las cosas del diario vivir, en elementos provistos de potencial creativo, en elementos significativos del lenguaje visual. Por medio de su acción perfecciona las posibilidades de jugar con ellos, de tomarlos como elementos de un fino dibujo o como elementos volumétricos transformadores del espacio, elementos para crear, recrear, comunicar y significar.
Así como nos revela el proceso creador, también nos invita a participar. El arte se torna en un lenguaje accesible, en un juego de todos y para todos. A través del arte de este performance el arte surge de la vida misma, todos hallan en él la posibilidad de reconocerse, de crear y de imaginar. Todos nos hacemos partícipes de su creación, de su acto creativo. Las débiles

---

8 Respecto a las acciones con referencia a la taxonomía de los objetos propuestas en Una cosa es una cosa, José Alejandro Restrepo sugiere en entrevista una clave de lectura que puede enriquecer la comprensión de este trabajo. Restrepo alude al concepto del afásico explicado por Michel Foucault en el prefacio de su libro Las palabras y las cosas, 1966. De acuerdo a Foucault, los afásicos no logran clasificar de manera coherente las madejas de lana multicolores que se les presentan sobre la superficie de una mesa; como si este rectángulo uniforme no pudiera servir de espacio homogéneo y neutro en el cual las cosas manifestarían a la vez el orden continuo de sus identidades o sus diferencias y el campo semántico de su denominación. Forman, en este espacio uniforme en el que por lo común las cosas se distribuyen y se nombran, una multiplicidad de pequeños dominios grumosos y fragmentarios en la que innumerables semejanzas aglutinan las cosas en islotes discontinuos […] Sin embargo, apenas esbozados, todos estos agrupamientos se deshacen, porque la ribera de identidad que los sostiene, por estrecha que sea, es aun demasiado extensa para no ser inestable; y el infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia.
Ver: Foucault, Michel. Las palabras y las cosas, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002, p. 4. (Primera edición: 1966, Gallimard)

fronteras entre arte y vida, entre el artista y su público, se han roto. El lenguaje del arte nos pertenece a todos … algunos se animan a intervenir, ella lo permite, su acción es una invitación al juego y al deleite.
El tiempo, el espacio, la acción y los objetos, son los elementos formales que utiliza María Teresa Hincapié, durante su performance.[9]

Por otra parte, otras notas publicadas que hicieron referencia al trabajo de María Teresa Hincapié en el Salón propusieron interpretaciones vinculadas con aspectos sociales desde problemáticas laborales o condiciones de género, específicamente relacionadas con la cotidianidad de la mujer. A pesar del amplio espectro de interpretación que pueda sugerir un trabajo con las características de Una cosa es una cosa, el riesgo en estos casos es ignorar las pretensiones de María Teresa Hincapié por hacer de su trabajo un espacio de reflexión en torno a los lenguajes corporales con relación a aspectos complejos como la ingerencia del espacio y el tiempo; estas visiones suelen ser cortas enunciaciones que pretenden ajustar la propuesta de María Teresa a temas que parecían ser lugares comunes.

El "performance" Una cosa es una cosa de María Teresa Hincapié, señalado por los jurados como la obra más importante del Salón, era realmente una presentación memorable. Acciones reiteradas y llenas de paciencia y cientos de objetos cotidianos desempacados y organizados demarcando un mínimo espacio y, una y otra vez, distribuidos creaban una alegoría conmovedora de las largas jornadas de trabajo y de la existencia monótona y sin horizontes de mucha gente del mundo, pero, especialmente, de los países subdesarrollados.[10]

María Teresa Hincapié lleva muchos años con su mundo a cuestas. Crea los espacios, crea soledades de mujer y de cotidianidad y las cuenta durante horas y horas, así como sucede con la vida real. Ese es su arte, el mismo que presentó ante el jurado y con el que obtuvo el primer puesto en el XXXIII Salón Nacional de Artistas.[11]

La más radical es María Teresa Hincapié quien participa con un perfomance delicado y crítico, … "gestos arquetípicos de la cotidianidad femenina, de su iconografía doméstica con los cuales imita el territorio de su intimidad".[12]

[Una cosa es una cosa es] asistir al proceso de expresar lo que pasa dentro: dentro de la casa, dentro del espíritu, dentro del cerebro de la mujer —que— organiza. La interioridad se da vueltas, hace ángulos para tejer un círculo donde sucede casi igual cada día. La monotonía del pensar cíclico. La casa se convierte en el laberinto. [13]

Estas opiniones, a pesar de estar sujetas a una posibilidad de libre interpretación, parecieran contraponerse a las palabras de María Teresa Hincapié cuando, al respecto de este trabajo, declara: "También busco mi parte masculina, mi parte activa, también me dirijo a

9 Rodríguez Marta. "Acerca del primer premio del XXXIII Salón Nacional de Artistas". Manuscrito, archivo particular.

10 Rubiano, Germán. "XXXIII Salón Nacional de Artistas", Arte en Colombia, número 45. Bogotá, octubre de 1990, p. 93.

11 Giraldo, Luz Marina. "Una cosa es una cosa, primer premio", El Espectador, Bogotá, abril de 1990.

12 Ponce de León, Carolina. "¿La gran tradición reciclada?", El Tiempo, Bogotá, 1990.

13 Ramos, María Elena. María Teresa Hincapié: una cosa es una cosa, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1990 .

los hombres […] son tan importantes los hombres como las mujeres”[14] . Refiriéndose a la presentación de este mismo trabajo en la 27ª Bienal de São Paulo, como respuesta a la pregunta formulada por Ana Elena Mallet —“¿Cree que la mujer a la cual se refiere en su trabajo es una mujer global, o usted se limita a la mujer latinoamericana?”—, María Teresa Hincapié responde: “No sé, pero nací mujer y respondo como de mi propio tiempo. No soy feminista. Creo que el hombre de hoy a perdido su papel, y como mujer reacciono ante la pérdida de mi hombre. Ante esta pérdida, no sé si soy global o latinoamericana. Simplemente soy una mujer.” [15]

En este sentido, hay que considerar también el tipo de discursos popularizados académicamente en el campo de las artes visuales, tanto en el plano internacional como el nacional. Comenzando la década de los años noventa, las disciplinas humanistas conocían las propuestas de J. Lacan, J. Berger y M. Foucault, quienes en la década de los setenta habían problematizado la construcción de los términos con los cuales se representa y se diferencia la mujer en diversos ámbitos culturales; a partir de estos marcos teóricos se consolidan en torno al arte posiciones feministas radicales lideradas por pensadoras como Griselda Pollock, Rosalind Krauss o Lucy Lippard. Así, se promueven grandes exposiciones como Difference: on representation and sexuality (New Museum of Contemporary Art, New York, 1984) pionera en ser una curaduría que reflexionara sobre la diferencia sexual, que además afianzaría el discurso feminista internacional con relación a las artes visuales, que abre los discursos que apoyarían las propuestas de los años ochenta y noventa de artistas como Marina Abramovic, Bárbara Kruger, Jenny Holzer, Rachel Whiteread, Rosemarie Trockel, Kiki Smith, Sherrie Levine, Mona Hatoum y las Guerrilla Girls, entre otras[16].

En el plano nacional, las posiciones que cuestionan o proponen lecturas de representación de lo femenino comienzan a hacerse evidentes en la década de los noventa, y el caso de María Teresa Hincapié sería parte de la cuota colombiana adaptable al discurso feminista. Al res
pecto, vale la pena recordar su participación con Una cosa es una cosa en el marco de la exposición Mujeres vistas por mujeres llevada a cabo en el Museo de Bellas Artes de Caracas entre el 12 de agosto y el 20 de septiembre de 1990[17] , como también su presencia en la muestra Líneas de visión que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en noviembre de 1990, en la que se exhibieron obras de 131 mujeres (entre ellas Eva Hesse, Louise Bourgeois, Lee Krasner y Ana Mendieta). Sobre esta exposición, Carolina Ponce de León hizo referencia al fenómeno feminista en arte, explicando que:

La atención hacia el arte de mujeres cobró interés a raíz de las sublevaciones de los grupos minoritarios –estudiantes, negros, grupos antiguerra, etcétera de finales de los años 60. Por ello, aunque la muestra no está integrada exclusivamente por feministas, los matices presentes en ella adquieren otro tipo de lectura. Lo femenino ya no es una condición reductiva sino un tipo de conciencia, una actitud: lo femenino en el territorio activista.[18]

---

14 Documental sobre el XXXIII Salón Nacional de Artistas, Colcultura, 1990.

15 María Teresa Hincapié en entrevista con Ana Elena Mallet. Catálogo 27ª Bienal de São Paulo, Fundación Bienal de São Paulo, 2006.

16 Ver: Guasch, Ana María. “El intento de un nuevo arte político: el postmodernismo activista y el arte feminista”, El arte del siglo xx en sus exposiciones, 1945-1995. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

17 Carta de invitación de María Elena Ramos a María Teresa Hincapié, para participar en la exposición Mujeres vistas por mujeres, Caracas, junio 20 de 1990. Archivo particular.

18 Ponce de León, Carolina. “Líneas de conducta”, El Tiempo, Bogotá, noviembre 11 de 1990.

Sujeta a este argumento, Ponce de León alude al caso local de la siguiente manera:

Ver en 'femenino' tiene un interés especial en este momento en Colombia, donde las mujeres no solo han tomado un lugar preponderante en el arte al juzgar los premios otorgados en los últimos años[19] : Doris Salcedo [XXXI Salón, 1987], Bibiana Vélez [XXXII Salón, 1989], María Teresa Hincapié [XXXIII Salón, 1990], María Fernanda Cardozo [II Bienal de Bogotá, 1990], sino que han reivindicado, de manera inequívoca en sus obras, un tipo de visión y de experiencia femenina.[20]

De Una cosa es una cosa quedan hoy más que objetos empacados en cajas de cartón y bolsas de papel. Examinar las referencias, las lecturas, los referentes, los contextos e interpretaciones que hoy se pueden encontrar sobre este trabajo, permite dimensionar los alcances de una sencilla acción que consistía en realizar espirales con objetos personales. Con este trabajo, María Teresa Hincapié consolidó un riguroso entrenamiento corporal en torno a las acciones cotidianas alteradas por las condiciones del tiempo y el espacio, pero también se vinculó en un terreno colmado de teorías, supuestos y ordenaciones, que adaptó, comunicó y proyectó lo que hacía como parte inseparable de su diario vivir.

*Apartes del texto titulado "¿Acaso es una cosa?" publicado en:
Elemental, vida y obra de María Teresa Hincapié. Ministerio de Cultura y Laguna Libros, 2010.

19 No hay que olvidar que esta no es una situación exclusiva de esta época, pues en momentos anteriores las mujeres también habían tenido algún tipo de reconocimiento en los Salones, como fueron los casos de: Josefina Albarracín (1946), Margarita Posada (1946), Blanca Sinisterra (1952), Lucy Tejada (1957 / 59), Beatriz Daza (1963), Beatriz González (1965), María de la Paz Jaramillo (1974), Ana Mercedes Hoyos (1978), María Consuelo García (1980), Beatriz Jaramillo (1980), Alicia Viteri (1986), entre otras.

20 Ponce de León, Carolina. "Líneas de conducta", Nueva Imagen. Bogotá, Ediciones Alfred Wild / Gamma, 1994, p. 115.

## 97 EMPLEADAS DOMÉSTICAS

Daniela Ortiz

# PEKÍN INFORMA, FEMINISMOS Y MILITANCIAS EN CLEMENCIA LUCENA

María Sol Barón

## ENCUENTROS CON LUCENA

La primera vez que conocí el trabajo de Lucena fue en 1994 cuando estudiaba artes plásticas en Los Andes y tomé una clase llamada Estéticas Postmodernas. Allí se discutían temas y teorías sobre el arte, la cultura y la filosofía contemporánea en relación a la Postmodernidad, un término en boga durante aquel tiempo. Entonces se leían a autores como Lyotard y Habermas, pero también a pensadores latinoamericanos como Nelly Richard, Beatriz Sarlo y Néstor García Canclini. Habían pasado dos años de la exposición de arte llamada Ante América que se realizó en las salas del Banco de la República con motivo de la conmemoración de los quinientos años del encuentro entre el viejo y el nuevo mundo, en la que se exhibieron obras de Guillermo Gómez Peña, María Teresa Hincapié, Antonio Caro, José Bedia y Francisco Elso, entre otros. Paralelamente se realizó un simposio donde estuvo como ponente Gerardo Mosquera; por supuesto, uno de los conceptos más debatidos fue el de la "postmodernidad", como también el de la "identidad" del arte latinoamericano, con los cuales me fui poco a poco familiarizando. A través de la exposición y encuentro pude empezar a entender más o menos donde estaba parada, y enfrentarme con la decisión de estudiar arte.

Así, la clase que ofrecía Sergio De Zubiría, Estéticas Posmodernas, parecía ser un espacio propicio para profundizar en temas de actualidad; efectivamente fue un lugar en el que se abordaron temas de filosofía política y estética contemporánea, y con mis compañeros de arte tratábamos de comprender y leer desde ahí las prácticas artísticas del momento. Aprendí lo que era un protocolo en filosofía; en cada clase un estudiante compartía un texto que reseñaba lo sucedido en la clase anterior, y no se me olvida la vez le tocó el turno a un compañero de artes, quien llegó vestido de smoking, bien arreglado y peinado, y se sentó solemnemente a leer su protocolo mientras los estudiantes y el mismo profesor intentábamos reprimir nuestra risa y comportarnos con la formalidad requerida.

Primero de mayo revolucionario
"leo 1977 160 x 130 cm, Clemencia Lucena,Catalogo de la exposición "Clemencia Lucena.Pinturas" Editorial Bandera Roja 1979, Fotografías del catalogo: Eduardo Bastidas y Danilo Vitalini

En una de las clases, luego de presentar y discutir a alguno de los autores estudiados, De Zubiría nos presentó las obras de una artista colombiana que representaba escenas protagonizadas por obreros y trabajadores sonrientes, vigorosos, que parecían participar de manifestaciones y protestas sociales. A algunos de nosotros, especialmente los estudiantes de arte, nos parecían increíbles estas pinturas al óleo: era una propuesta alejada de nuestra concepción del arte, los trabajos eran excesivamente claros y explícitamente políticos, ya que daban poco espacio a la interpretación –desde nuestra mirada joven sobre el arte-. Nuestro profesor nos señalaba que estas pinturas habían sido representativas del arte de los años setenta en Colombia, y el asombro fue mayor cuando nos contó que esa pintora, llamada Clemencia Lucena, había sido una estudiante de arte de la misma universidad donde nos encontrábamos[1].

Nos contó también que en los años setenta todo estudiante debía participar abierta y activamente

1 Tiempo después supe que Lucena vivió durante mucho tiempo en un conjunto residencial aledaño a la Universidad de los Andes que se llamaba Torres Jiménez de Quesada, pero que la década del setenta eran mejor conocidas como "Torres de Pekín" por la cantidad de comunistas maoístas que en ellas vivían.

en política, ese era el deber ser, y mencionó la fuerza que tuvo el maoísmo en los movimientos estudiantiles; de ahí la militancia de Lucena y tantos otros estudiantes y profesores de Los Andes en el MOIR –sigla que traduce Movimiento obrero independiente revolucionario, fundado en 1969. En suma, intentaba darnos un panorama del contexto de la producción de la obra.

De Zubiría presentaba con amplitud las teorías y autores de estética contemporáneos, pero al parecer no estaba tan al corriente sobre la producción artística más reciente, o al menos sobre otras formas de relación posible entre las prácticas artísticas y la política después de los años setenta. Así, ocho días después el turno de presentación del tal protocolo estaba a cargo de mi amiga Claudia Cassais, quien decidió incluir en su presentación la obra de artistas latinoamericanos contemporáneos, entre otros, los que habíamos conocido en Ante América, quienes, palabras más palabras menos, hacían una apuesta política desde el arte por medio de unas estrategias más poéticas, y a través de unos procesos que involucraban más la experiencia de los artistas que los idearios políticos de un partido; en suma, trabajaban desde lo que Ana María Guasch más adelante llamaría la micropolítica, o lo que otros llaman ahora corpopolítica.

En aquel momento yo no comprendía nada de militancias partidarias, ni sabía mucho de las izquierdas en Colombia, la única relación cercana que había tenido con el tema, había sido a través de las historias que me contaban mis papás y familiares sobre una tía que había militado en el Partido Comunista Colombiano, y que había muerto cuando yo tenía tres o cuatro años. Tampoco tenía idea de qué significaba ser artista comprometido o hacer un arte comprometido, no estaba enterada de la diferencia entre la opción de comprometerse políticamente, pero defender la libertad creativa, o entre hacer un arte al servicio de una ideología, y menos de que podía haber nuevas relaciones o definiciones para entender los lazos posibles entre la política y el arte. En todo caso, fue en esa clase, y debido a la coincidencia entre Lucena, mi profesor y la relación con la Universidad de los Andes, que empecé a entender algunas de las relaciones entre los dos conceptos, relaciones que sin querer, y sin saber incidían y repercutían de una u otra manera en cómo cada artista enfrentaba su propia práctica. No sé en qué proporción, tiempo y forma esa clase y las discusiones que allí se desencadenaron pudo haber afectado mi mirada sobre el arte; en todo caso en aquellos años noventa no había un deber ser ni político ni artístico, o por lo menos no había una forma en que lo uno u otro debiera ser.

Durante el periodo de estudios nunca volví a escuchar el nombre de Lucena, ni en las clases de literatura, ni en las de filosofía y tampoco en las de arte, además porque, entre otras cosas, no existía en ese momento una clase dedicada a estudiar el arte en Colombia. En cambio, me acuerdo que me encontré de nuevo con las obras de Lucena, entre ellas una de las que De Zubiría nos había mostrado, en la Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano. En algunos de los capítulos sobre el arte del siglo XX aparecían las reproducciones a full color de tres obras: un dibujo hecho a partir de noticias de las reinas de belleza, una témpera donde aparecía un obrero con los cuatro capitanes del marxismo internacional en el fondo –Marx, Lenin, Stalin y Mao-, y un óleo con el estilo político que nos había mostrado De Zubiría, donde se veía a un par de hombres sobre el techo de una casa o un muro alzando una bandera del MOIR. Tiempo después de graduarme me encontré con algunas obras en algunas exposiciones temporales del Museo de Arte de la Universidad Nacional y el de Arte Moderno de Bogotá; eran los originales que la enciclopedia Salvat reprodujo y que hacían parte de las colecciones de estas dos instituciones.

Lucena siguió siendo para mí un personaje curioso dentro del arte colombiano, demasiado radical no sólo en su propuesta pictórica, sino también en sus textos sobre arte y cultura; pero en todo caso era una figura que no pasaba desapercibida, me generaba preguntas, dudas y reflexiones. Cuando empecé a dar clases de historia del arte me gustaba mostrar al menos un par de trabajos de Lucena a los estudiantes, y proponer la lectura de una de sus críticas más radicales titulada “Formas Puras y Formas Políticas”, en la que desarrolló un ataque a la mayoría de propuestas presentadas en el

Salón Nacional de 1971. Según Lucena los trabajos se podían clasificar en tres grandes categorías: los artistas de la derecha, los de la falsa izquierda y los de la verdadera izquierda, donde incluía a sus amigos y, lo mejor de todo, se incluía a sí misma como una tercera persona. La reacción que generaba su obra y sus textos era semejante a la mía años atrás, al principio, sospecha, luego curiosidad –con cara de "¿y cómo es que esto ha sido posible?"- pero finalmente generaba inquietudes; su figura permitía abordar la discusión central en los años setenta: Qué papel puede jugar el arte en los procesos de cambio y trasformación social que se viven en América Latina.

Como tantos artistas colombianos que involucraron temas o procesos políticos, la obra de Lucena ha sido desplazada por buena parte de la historiografía del arte local, que pareciera querer desconocer la visibilidad e incidencia que tuvo en el campo del arte en los años setenta. Al parecer sus propuestas artísticas e ideológicas no han sido consideradas legítimas en la tradición historiográfica colombiana, exceptuando unos pocos casos[2]. Su invisibilidad ha correspondido a un escenario en el que las prácticas artísticas locales se fueron despolitizando entrada la década del ochenta extendiéndose hasta parte de la del noventa, lo cual a su vez coincidió con una escenario de represión y de macartización hacia las izquierdas y a una falta de garantías para su participación política real que las condujo a una radicalización y polarización al interior de sus propios grupos. Así las izquierdas en Colombia entraron en una crisis alimentada por una estrategia de deslegitimación desde distintas instancias, de la cual todavía no se han podido recuperar. Sin embargo, en los últimos años ha resurgido un interés por recuperar esa historia de las izquierdas[3], que coincide en el campo del arte, con el interés por investigar los procesos de varios creadores visuales que participaron en procesos dirigidos a un cambio social en aquel tiempo; recientemente han emergido investigaciones sobre algunos autores que participaron de la producción de una arte político de izquierda como el Taller 4 Rojo, Pedro Alcántara, y Clemencia Lucena[4], entre otros.

Resulta realmente apasionante estudiar y analizar la participación de Lucena en esas discusiones; su papel fue central debido a una reflexión disciplinada y escritural que se difundió en varios de los más importantes periódicos de circulación del periodo como El Tiempo, El Pueblo, Vanguardia Liberal y El Diario del Caribe, entre otros.

También es fascinante cómo esta artista enlazó en un solo cuerpo tres campos de acción: trabajo plástico, propuesta crítica y militancia de partido, campos en los que optó por una postura radical ante la realidad social y cultural en Colombia. Por último, al estudiar la obra completa de Lucena se vislumbran nexos y aproximaciones hacia temas feministas en Colombia, al reinterpretar imágenes que desde la prensa contribuyen a la construcción social de lo femenino, tema que coincide con otras propuestas artísticas como la de Beatriz González, Mariana Varela y María de la Paz Jaramillo. Luego, cuando Lucena empezó a militar políticamente hizo un giro hacia los temas de luchas pro-

2 Empezando por La Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano, cuya sección del siglo XX fue dirigida y escrita por Germán Rubiano. Y recientemente Carmen María Jaramillo ha incluido su trabajo en sus investigaciones sobre el arte de los años setenta, próximos a publicarse.

3 Entre otros los trabajos de Mauricio Archila (2003) Idas y venidas, vueltas y revueltas protestas sociales en Colombia 1958-1990, Bogotá, ICANH, y (2009) Una historia inconclusa izquierdas políticas y sociales en Colombia, Bogotá, CINEP.

4 Del Taller 4 Rojo vale destacar por un lado el trabajo de Alejandro Gamboa titulado El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social con el que ganó el VIII Premio de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte, de la Gilberto Alzate Avendaño en 2010, y que pronto saldrá publicado. Por otra parte está el proyecto curatorial que estamos desarrollando con Camilo Ordoñez (Equipo TransHistorIA) ganador de la convocatoria del IV Premio de curaduría histórica de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño 2010, exposición que se realizará en abril de 2012. Sobre Pedro Alcántara, Adriana Ríos está desarrollando un trabajo centrado en su papel en el campo de grabado en Cali, Colombia. Y de la obra de Clemencia Lucena vale mencionar el trabajo que María Victoria Mahecha realizó en 2007 como tesis de la Especialización de Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo y que tituló Clemencia Lucena, una artista…

tagonizadas por la clase obrera y el movimiento campesino especialmente. Aún ha estado pendiente un análisis sobre ese cambio y las circunstancias que acompañaron ese desplazamiento de actores en la obra de Lucena. A partir de la invitación que me han hecho para Vozal, intentaré en las líneas siguientes plantear una aproximación al tema tomando algunas obras claves que permiten apuntalar una interpretación de cómo sucedió tal transformación en Lucena, cómo fue subordinado el tema de la representación de la mujer en los medios impresos por otras problemáticas sociales, lo cual estuvo acompañado de una obra escrita y crítica militante que desarrolló desde 1971.

* * * *

La obra plástica de Clemencia Lucena se divide en un antes y un después de su filiación política al MOIR. En la primera etapa, que podemos ubicar entre 1967 y 1971, la artista realizó una caricaturización de las noticias de prensa social en la que le interesaba señalar la forma como desde ahí se construían los imaginarios sobre el papel social de la mujer; a través de estrategias de la caricatura señalaba el papel que jugaban los medios en la construcción de comportamientos de género. La segunda etapa, que inicia en 1971, las obras evidencian un cambio hacia la estética maoísta para desarrollar un programa visual en directa relación con su militancia de partido y construye una imagen de la realidad política desde la perspectiva del MOIR. La producción de uno y otro momento fue visible dentro de los escenarios de circulación del campo artístico colombiano desde 1967 hasta el momento de la última exposición individual realizada en 1979.

## CARICATURA Y FEMINISMO

Lucena surge en el escenario del arte en 1967, a través de una muestra en la Galería Grifo Negro titulada Gente común y corriente, donde exhibió un par de trabajos en los que deforma la realidad; los personajes y figuras han tomado una apariencia monstruosa que recuerda al feísmo que desarrolló Fernando Botero en sus interpretaciones de la Monalisa y el Niño de Vallecas. De ahí en adelante realizó obras sobre las figuras sociales que son noticia de prensa; estos trabajos pueden considerarse una versión artística que actualiza cierta producción visual del siglo XIX: la caricatura social desarrollada por dibujantes como José María Espinosa o Ramón Torres Méndez alrededor de 1850. Si ellos se dedicaron a cargar y satirizar personajes y escenas pintorescas de la Santa Fe de Bogotá de aquel tiempo a partir de una observación directa, a Lucena en cambio le interesaron las representaciones que la prensa hacía de las reinas de belleza y las mujeres de las clases medias y altas, sin efectuar un trabajo de retrato o caricatura directa.

Así como hubo unas condiciones que hicieron posible el surgimiento de obras de Espinosa o Torres Méndez, y que corresponden a una mirada y visualidad propia del siglo XIX, vale la pena también preguntarse por el contexto que hizo posible que surgieran obras como las de Lucena en la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido es legítimo preguntarse sobre la forma en que germinó el feminismo de segunda ola Colombia, la cual toma fuerza en la década del setenta con experiencias como las de La casa de la Mujer en la que participan varias líderes del movimiento feminista que conducirá a varios proyectos como Cine Mujer y a la organización del I Encuentro de feministas de América Latina y el Caribe realizado en Medellín en 1981. En todo caso en los años sesenta sucedieron una serie de acontecimientos que renovaron el comportamiento femenino: en 1961 se aprobó la venta pública de la píldora anticonceptiva en Estados Unidos y en los años siguientes se puso de moda la minifalda, dos indicadores del reclamo de autonomía y del cuestionamiento sobre control de la sexualidad y el cuerpo femenino. En 1966 se fundó, también en EUA, la Organización Nacional para las Mujeres (traducción de NOW -National Organization for Women) una de las organizaciones feministas más importantes hasta hoy día.

Entre las señales del contagio de aquel feminismo en Colombia se encuentra la actitud y comporta-

miento de María Victoria Uribe, representante por Bogotá en el Concurso Nacional de la Belleza en 1968. La reina asumió actitudes provocadoras y expresó “opiniones lanzadas, frente a temas que hoy son tabú dentro del Concurso, como el aborto y el amor libre. I´m a virgin, sostenía el letrero de una gorra con la que posa para los fotógrafos, a los que se aparece más tarde en vestido de baño pero con una ruana encima, el pelo cortado a lo Mia Farrow y descalza, en un delicioso arranque de irreverencia.” Los medios de comunicación cedieron sus espacios para comentar los gestos de arrojo de la reina designada por el Alcalde Virgilio Barco, y defendió porque “quería una reina inteligente”. Mientras que la misma reina declaró que ‘La mujer bella es la que vive su vida, que no se preocupa solo por la belleza física y por estar bien vestida. La mujer bella de hoy es la inconforme con los estatutos, con las normas dictadas y toda esa cosa…..’, (Salamanca, 2006)

Así, el caso de la señorita Bogotá en 1968, excepcional en el reinado de Nacional de la Belleza, representaba la inconformidad de un grupo de mujeres hacia las demandas tradicionales de comportamiento y belleza que la sociedad les imponía. Ese descontento y cuestionamiento se vislumbra en el trabajo que comienza Clemencia Lucena en el mismo año 1968, y en el que asume una postura crítica hacia las notas de prensa que perpetúan tal pensamiento; su proceso implicaba una apropiación, una edición e interpretación gráfica de la prensa con la que construyó una serie de dibujos de apariencia infantil e indudablemente caricaturescos.
En un proceso semejante al fotográfico, Lucena selecciona, “enfoca”, y amplía un fragmento del periódico, que descontextualizado y montado en otro lugar adquiere una nueva lectura. Al principio, sólo selecciona las fotografías de las reinas o las solteras “codiciadas”, e incorpora en los títulos de las obras parte del texto que en la prensa las acompañan. En1970 empieza a incorporar dentro de la obra, al interior del marco, las citas textuales de la prensa, que en muchos casos aparecen fragmentadas, de modo que al espectador le toca hacer el esfuerzo de completar las frases incompletas, con lo que termina por transformar la lectura y sentido original de aquella literatura. En algunos trabajos se extraen los titulares de la noticia y en otros se toman las palabras de las propias mujeres que resaltan por su carácter cliché; prácticamente todas resultan siendo frases de cajón que, repetidas una y otra vez pierden su significado.

De repente en 1970 aparecieron unas piezas que corresponden a otro tipo de noticias, que involucran frases de políticos conocidos como Carlos Lleras Restrepo o sobre Richard Nixon, así como copys de la candidatura de Misael Pastrana para la presidencia, las cuales anuncian un pequeño cambio. En 1971 también algunas obras parodian las frases de representantes del catolicismo en informaciones de prensa; como las primeras obras, éstas parten de notas de prensa, pero están relacionadas con otros agentes de la sociedad con peso y presencia en los medios.

Resulta llamativa la obra que parte del copy de uno de los diseños publicitarios de Misael Pastrana que circuló en El Espectador, y que decía “La mujer gana con Pastrana”. En la publicidad original la frase iba acompañada de la imagen de una mujer joven que mira hacia al horizonte y alza a su hijo con sus brazos (Barón y Ordoñez, 2011). Es posible que en el mismo periódico o en El Tiempo, aparecieran notas periodísticas que citaban literalmente este copy, y si no hubo un traslado idéntico de esta imagen, el trabajo de Lucena consistió en editar la frase y dibujar encima un conjunto de tres mujeres jóvenes y bien vestidas, similares a la mujer de la publicidad mencionada. En todo caso, parece haber en la obra de Lucena un interés por resaltar la manipulación de la participación de la mujer en las elecciones, y el marcado interés que el derecho al voto de la mujer empezó a adquirir a tan solo dieciséis años desde su legislación. La obra en todo caso apunta a cuestionar aquel papel, tradicionalmente otorgado a la mujer de sujeto de control moral, y ahora político activamente dentro de la sociedad. Lucena amplía así su crítica a la representación de la mujer como sujeto ejemplar y moralizador, papeles que le ha impuesto una sociedad patriarcal y católica, asuntos que suelen ser aprovechados por los políticos y sus publicistas. En suma, esta obra marca el momento de transición de Clemencia Lucena hacia el de mayor compromiso político.

## DIAMANTES PARA LA ETERNIDAD

Ahora bien, antes de seguir con la segunda etapa quisiera hacer un paréntesis para describir y analizar una fotografía de Clemencia Lucena que fue tomada por el artista Diego Arango, uno de los fundadores del Taller 4 Rojo, y que al parecer es de 1971. La imagen es formalmente cercana a las de las fotografías que tomaban los fotocineros de la séptima en Bogotá, sólo que en este caso la protagonista se ha detenido conscientemente para protagonizar una escena que dialoga con los intereses visuales y culturales que ha desarrollado en su obra.

Lucena se presenta posando en medio de una calle, con una moda hippie delante de una calle de comercio que, según Arango, pertenece a un pueblo o ciudad de la costa colombiana. Con su brazo izquierdo abraza a un maniquí publicitario que representa a James Bond, el detective más sexy y atractivo del cine norteamericano, quien en esta ocasión anuncia la venta de prendas masculinas; sobre cada uno de los números que identifican al agente, se han colocado las palabras “vestidos”, “camisas” y “calzado”. Al otro lado está la artista con su cabello recogido en dos trenzas, lleva una camisa blanca manga larga, un blue jean ancho y carga en su mano derecha una mochila. El gesto de la artista es sobrio, libre de la coquetería propia de una chica Bond, mientras que el detective, con el gesto varonil que lo caracteriza, va vestido con un smoking de chaqueta blanca muy elegante, y alza con su mano derecha una pistola; el vestuario y rostro corresponden al protagonista de Los diamantes son eternos (1971). La fotografía fue tomada en el año en que Lucena empezó a abandonar su interés por la representación de lo femenino en los medios de comunicación, e iniciaba una obra abiertamente política. Y sin embargo, este documento nos confirma el interés que Lucena tenía, y continuó teniendo posteriormente, hacia el poder de interpelación que tiene la imagen, ya sea de prensa, publicitaria, y por correspondencia, política, que será en la que invertirá toda su energía trabajo desde ese año.

El cambio de estilo surge cuando Lucena entra a la militancia en el MOIR, cuya ideología política y estética incide en el cambio de sus representaciones y protagonistas; desaparece la crítica social del primer periodo para así construir imágenes que materializan los anhelos sociales y revolucionarios de Lucena y de sus compañeros de lucha, con las que buscaría interpelar a las masas que son al tiempo su objeto de representación.

## MILITANCIA Y REALISMO

En la última etapa de la obra de Lucena hay dos trabajos que representan el papel de la mujer en la revolución. Por un lado está Huelga en Bogotá (1978)

una pintura hecha en óleo donde se muestra una escena rutinaria, al tiempo que excepcional, de un grupo de trabajadores en huelga; el grupo de hombres se ubica a la izquierda, los reconocemos por sus uniformes, sus botas y por su presentación como un grupo unido y solidario. A la derecha los acompañan tres mujeres que han improvisado una cocina al aire libre; sobre una mesa a la izquierda descansa un escurridor de platos con loza que está secándose, adelante unos palos de madera acaban de ser traídos por alguien en una carretilla, a la derecha hay un tanque de agua y una olla gigante, mientras un costal de papas se sostiene delante del mesón donde ellas pelan sobre un platón unas yucas. Las tres mujeres, al igual que varios de los hombres nos miran y sonríen sosegadamente. Detrás de las primeras un muro de ladrillos ha sido pintado con pintura roja la frase “Viva la huelga”.

La obra no da mayores pistas de si la autora partió de un hecho real; Lucena recurre a la estética del

realismo social para abordar un tema local y mostrar los logros de la lucha obrera sindical que se presenta en abstracto. Se trata de un suceso atemporal, que sólo refiere a la ciudad en la que se desarrolla a través del título. Como en la mayoría de sus obras, la lucha se presenta como un éxito, en la que los obreros o campesinos se exhiben siempre victoriosos; la obra invita a una plena identificación de los espectadores con la escena, y evita evidenciar algún gesto de desilusión o preocupación en el semblante de los protagonistas ante la difícil situación que implica la realización de cualquier huelga.

Al parecer esto era lo que molestaba a los artistas y críticos independientes, como a los simpatizantes de otros sectores de la izquierda: la "comodidad" de las escenas de Lucena, y lo alejado que resultaban sus representaciones de la realidad y vida de la clase obrera. Imaginémonos como espectadores en 1979 en la Galería Garcés Velásquez viendo la exposición Clemencia Lucena. Pinturas que mostraba una selección de trabajos de la artista realizados en los últimos tres años del estilo de La Huelga en Bogotá. La muestra sucedía dentro del contexto del Estatuto de Seguridad y de la criminalización de la protesta social que efectuó el gobierno de Julio César Turbay Ayala; algunos de los sectores izquierdistas, los anarquistas y los independientes reaccionaban en cólera hacia la mirada idealizada de los movimientos sociales de Lucena, mientras que otros sólo veían en ellas un gesto de ingenuidad. En cambio para los amigos de Lucena y militantes del MOIR como Conrado Zuluaga (1979) -autor del texto del catálogo de la exposición- tanto Huelga en Bogotá como los otros once trabajos que componían la muestra eran el mejor ejemplo de un arte revolucionario, incluso Zuluaga señaló que la muestra debió tener un titulo mejor "El color de la lucha".

es una obra que también participó en esa exposición individual de Lucena; allí la artista representó a una mujer joven, delgada y bien vestida, que luce una camiseta beige con una estrella revolucionaria roja y alza en sus hombros a un niño, al parecer su hijo. La mujer ha sido aislada del contexto de la supuesta marcha que sugiere el título; el fondo es un plano de color café neutro y no hay un contexto temporal o espacial que indique dónde o cuando sucede la historia.

Estas dos obras de Lucena revelan dos cosas que parecen diferentes pero que están necesariamente enlazadas. En primer lugar, demuestran lo alejado que parecía estar el realismo social de la propia realidad obrera y campesina que la pintora pretendía representar. Para comprender tal distanciamiento de las realidades de las clases por las cuales el MOIR invitaba a luchar, resulta valioso un fragmento del relato que María Cristina Suaza (2009), una exmilitante del partido maoísta y posteriormente líder de la segunda ola feminista en Colombia:

"En ese tiempo, este partido (el MOIR) estaba dividido entre los que trabajaban con los obreros y los otros que nos llamábamos el Frente de Intelectuales Revolucionarios. Bueno, dizque éramos intelectuales porque sabíamos leer, escribir, teníamos trabajo y profesión. […] Intentaba sentir que pertenecía al MOIR y leía juiciosamente a Mao, a Lenin, a Marta Harnecker, pero ni cuando leía juiciosamente estos autores ni cuando oía a mis compañeros, así fueran mujeres, podía encontrar algo que tuviera que ver con mi vida común y corriente, con mi cotidianidad. Siempre estábamos hablando de los obreros, de los campesinos, o criticando a la pequeña burguesía y a los burgueses. Aparentemente, los militantes y revolucionarios éramos una cosa muy especial, no nos cobijaba ninguna de esas otras categorías."

Esta crónica muestra las dificultades metodológicas y operativas del partido moirista, y permite vislumbrar el largo trecho que existía entre la realidad y la pintura de Lucena, y gran parte de sus amigos pintores y compañeros de lucha.
Por otra parte, las obras ya descritas de Lucena, revelan la concepción que impulsaba el MOIR sobre el papel que debía cumplir la mujer en el proyecto revolucionario: su función es la de cualquier obrero o trabajador más, que participa de la protesta y la lucha; no existía la posibilidad de que se pudiera discutir sobre la relación que había entre opresión y explotación, y la reproducción de los valores patriarcales al interior de su organización. En suma, combinar las formas de lucha obrera y de gé-

nero no estaba en la mira del MOIR, ni de Lucena. Esta posición fue un lugar común en los partidos comunistas y socialistas de Colombia y otras partes del mundo; según Sylviane Dahan (2006), una analista contemporánea del tema, la historia de las relaciones entre el feminismo y el movimiento obrero ha sido turbulenta y tempestuosa, una especie de relación pasional en la que no ha salido bien librado el primero; en general,los partidos comunistas siempre han considerado al movimiento feminista una amenaza para la unidad de la clase obrera. El MOIR no fue la excepción, su cerrada visión de la lucha de clases, en la que el obrero y el campesino eran considerados los únicos sujetos históricos de la revolución, excluyó la posibilidad de discusión sobre cualquier tema de género, y Clemencia Lucena siguió juiciosamente ese derrotero.
En un escrito de Lucena, inédito durante mucho tiempo, la artista planteó claramente lo que el arte revolucionario no debe representar.
Si el artista sólo representa "la represión, la persecución, las matanzas, en síntesis, la derrota, toda la derecha aplaude alborozada su obra porque sirve a un importante objetivo del imperialismo norteamericano y de sus lacayos en nuestro país: mostrar como peligrosa e inútil la justa lucha de los pueblos, señalar como inevitable su derrota y hacer una apología completa de la represión fascista". Quien opera de esta manera es un artista "abiertamente contrarrevolucionario" (Barreiro, 2009)

Concluye que la única opción que le queda al artista verdaderamente revolucionario es mostrar la otra cara de la lucha de clases: la victoria. Este texto devela que para Lucena era necesario representar aquello que pudiera interpelar al espectador en la "realidad" del proyecto revolucionario; Lucena era consciente de cómo las imágenes participan activamente en la construcción de la realidad social y son capaces de comunicar una idea con fuerza a partir de un encubrimiento y de una verdad dicha a medias. Esto es, Lucena fue convenciéndose de la performatividad de la imagen y de la capacidad de interpelación de la visualidad en la trasmisión ideológica. Justamente esto es lo que explica la firmeza de la artista en rechazar la representación de los hechos y la crisis social visible y comprobable que otros artistas denunciaban. Lucena comprendía ampliamente el papel del arte y la imagen en la construcción de realidad y, en ese sentido encuentra que el papel del artista es presentar imágenes de la revolución y de la transformación deseada como si fueran un hecho comprobable. En el arte y en la pintura lo importante no es sólo lo que se dice, sino lo que no dice y se encubre a través de lo evidente, así, su crítica y su producción escrita propone frases que dicen verdades a medias, y oculta algunas ideas que en todo caso pueden leerse entre líneas.
En ese orden de ideas, una interpretación sobre los procesos de creación de Lucena, de principio a fin, permite enlazar los trabajos de la primera etapa con los de la segunda; así como la artista toma las imágenes de las reinas, novias, señoritas de sociedad, a través de una imagen ya mediada, interpretada y construida desde la prensa, es bastante probable que, siguiendo esa dinámica de apropiación, tomara como punto de partida productos visuales ya listos sobre el mundo campesino, obrero y sindical para reconstruirlos en sus obras. Es decir, al observar con detenimiento su trabajo del periodo militante y en particular aquel dedicado a la defensa de la recuperación de tierras por parte de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos -ANUC–, pareciera que Lucena no partió de modelos reales de carne y hueso, sino de imágenes con las que se ha representado el campesino en las cartillas escolares y de lectura para adultos de los años sesenta, en suma, con los que aprendieron a leer y escribir personas de la misma edad de Lucena.

Por ejemplo en Vivan las marchas campesinas (1971) la pintora retrató en tinta china y témpera a una pareja de campesinos de la manera como cualquier habitante de la ciudad los imagina a partir de las representaciones visuales construidas e inventadas exóticamente sobre ellos; el hombre lleva sombrero y poncho, usa una camisa blanca de manga larga y un pantalón de dril hasta la mitad de la pantorrilla, mientras la mujer va con vestido con un tela de flores estampadas. Ambos calzan alpargatas de fique y lienzo, y juntos alzan una pancarta blanca en la que se lee en letra roja el lema "La tierra para el que la trabaja", y si bien parecen participar de una marcha, no hay indicios de la multitud que debiera acompañarlos como tampoco del lugar en el que se lleva a cabo la protesta.

El estilo de Lucena corresponde a una localización de la estética del realismo socialista y de la teoría de las tres preeminencias en los que por algún tiempo este estilo se sustentó. Así, había que destacar a los personajes positivos entre todos los personajes representados, resaltar a los héroes entre todos los personajes positivos y por último, dar prominencia al héroe principal entre todos los héroes (Medina, 1978, p. 13). Es bajo esa concepción que se comprende el tipo de representaciones que sobre el tema campesino desarrollarían ella y sus colegas de partido, muchas de las cuales, por la forma y preferencia técnica, nos remite inmediatamente al tipo de ilustraciones que acompañan los textos escolares de aquella época, o a las láminas de tipos y costumbres del siglo XIX como las de la Comisión Corográfica; más que sujetos reales, partícipes de la lucha contemporánea, estas pinturas muestran arquetipos de campesinos que habitan paisajes sin lugar o época particulares.

* * * *

Para resumir, el proceso de artístico que Lucena desarrolló entre 1967 y 1983 muestra una comprensión del papel que ha jugado la imagen y los medios de comunicación en la construcción de lo real. Su propuesta implicó en un primer momento la apropiación de fotografías y artículos de prensa que alteraba, cargaba y satirizaba a través del dibujo en lápices de color. Más tarde desarrolló un trabajo que desembocó en la realización de pinturas al óleo, difundidas litográficamente como materiales gráficos que sirvieron para divulgar los ideales políticos y estéticos del MOIR, partido en el que militó desde 1971 hasta el final de su vida en 1983. De esa forma, su obra resume la imagen de una serpiente que muerde su propia cola. En sus inicios, en una actitud crítica, la artista realizaba dibujos caricaturescos que partían de información que circulaba en la prensa de los años sesenta, y que funcionaban como una denuncia o un señalamiento crítico que circuló dentro del campo artístico, sin tener una directa incidencia en la transformación social. Sin embargo, poco a poco, y a medida que se fue comprometiendo con la militancia de partido, desarrolló una producción visual cercana a la que en principio fue su objeto de crítica; Lucena construyó imágenes que implicaban la difusión de una idea política que evidentemente implicaban y evidenciaban una postura ideológica frente a lo real. Con sus últimas pinturas, y la conversión de éstas en material de propaganda, lo que buscaba era “construir” una realidad que partía más del deseo, de lo que la autora y su grupo político anhelaban de la realidad colombiana, que de hechos reales y concretos. Por ello, puede afirmarse que en su obra es de vital importancia una categoría como la representación.

Al estudiar su trabajo se pone en evidencia la fabricación de significado cultural que producen las distintas formas de visualidad, y se comprende como la imagen es un artefacto que hace posible la transferencia social de conocimiento y simbolicidad; las imágenes son fuentes de significado cultural, e impactan en la vida social de una colectividad, preservando y consolidando, o cuestionando las formas simbólicas hegemónicas.

REFERENCIAS

Arango, Diego (ca. 1971) Fotografía de Clemencia Lucena con maniquí publicitario de James Bond, inédito, archivo del artista.

Barón, María Sol y Ordoñez Robayo, Camilo (2011) “Editoriales visuales. Publicidad, gráfica y cine al final del Frente Nacional”, en Cuadernos MAVAE Vol. 6 N°2, pp. 117-151, Bogotá Universidad Javeriana. Artículo en línea: http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/images/stories/revistas/RevistaV6N2/cmavae_volumen_6_numero_2_07_baron_maria_baja.pdf

Berreiro, Carlos (2009) “Todo arte es un arte político” en Esfera Pública, consultado el 28 de agosto de 2011, http://esferapublica.org/nfblog/?p=1570

Dahan, Sylviane (2008) “Marxismo y feminismo: las amistades peligrosas (entre movimiento obrero y feminismo)” en Anticapitalistas.org, consultado el 23 de agosto de 2011 http://www.anticapitalistas.org/node/3037

D’Atri, Andrea (2006) “Feminismo y Marxismo: más de 30 años de controversias” en Rebelión, consultado el 23 de agosto de 2011 http://www.rebelion.org/noticia.php?id=7972

Lucena, Clemencia (1975) Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana, Bogotá, Editorial Bandera Roja.

Mahecha, María Victoria (2007) Clemencia Lucena, una artista… Monografía de grado, Especialización en historia y Teoría del arte, Bogotá, Universidad de los Andes./p>

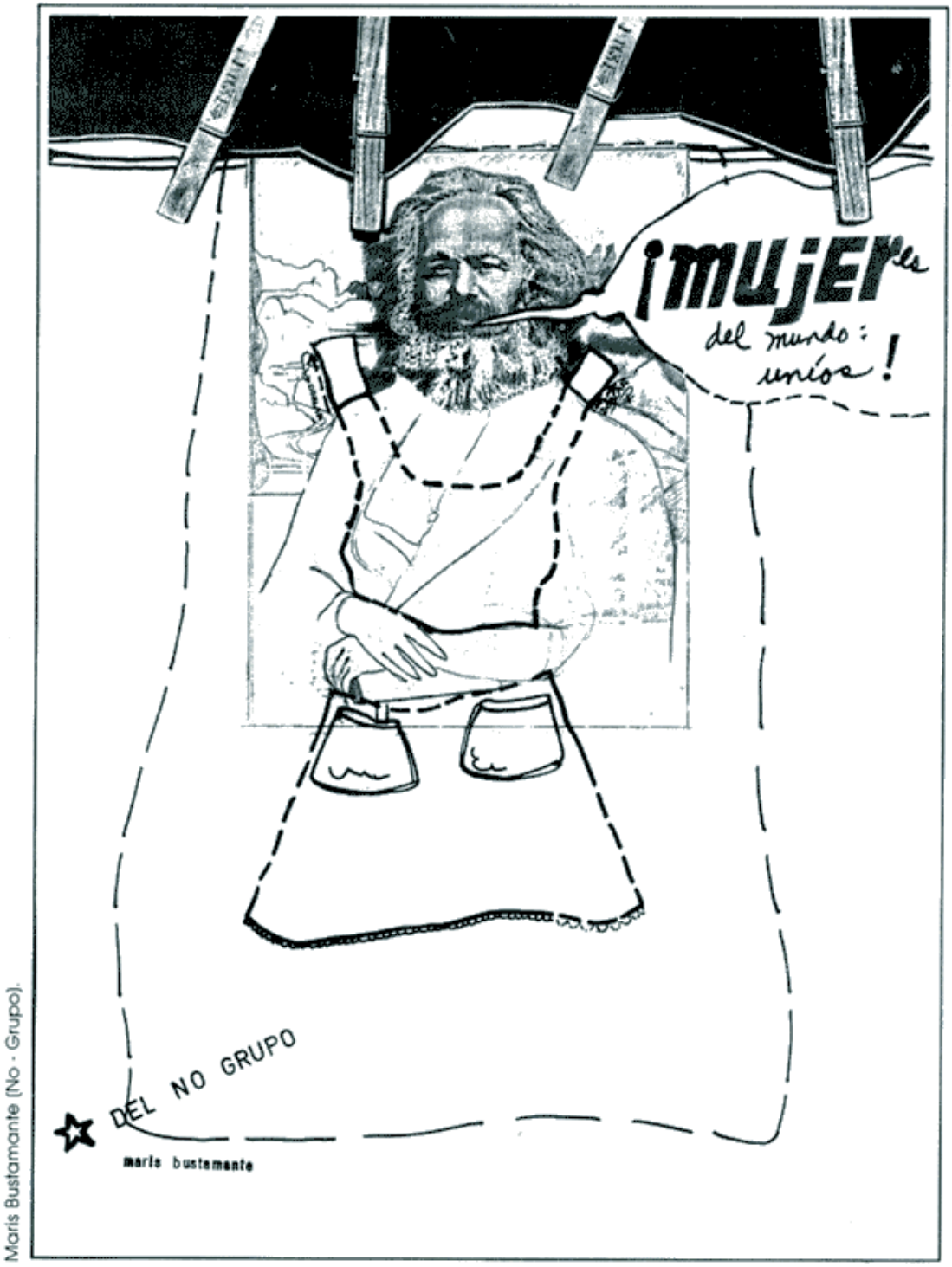
Medina, Álvaro (1978) Procesos del arte en Colombia, Bogotá Colcultura.
Salamanca, Juana “Un siglo de soberanas. Belleza colombiana” en Credencial Historia, edición 196, abril de 2006, consultado el 26 de agosto de 2011 en http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril2006/belleza.htm

Suaza Vargas, María Cristina (2009) Soñé que soñaba. Una crónica del movimiento feminista en Colombia de 1975 a 1982, Bogotá, JM Limitada.

Zuluaga, Conrado (1979) Clemencia Lucena – Pinturas, Catálogo Galería Garcés Velásquez, Bogotá, Editorial Bandera Roja.

## ¡MUJERES DEL MUNDO, UNÍOS!

Maris Bustamante




Maris Bustamante (No - Grupo).

**COLABORADORXS**

Ángela Robles Laguna, Daniela Ortiz de Zevallos, Guiseppe Campuzano, María Sol Barón Pino, María Teresa Garzón Martínez, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Natalia Iguiñiz, Sandro Venturo, Nicolás Gómez, Sol Astrid Giraldo

Este número de la revista no hubiera sido posible sin el trabajo de Victoria Santa Cruz

**AGRADECIMIENTOS**

P.E.I bienio 2010-2011, Marcelo Expósito, Celeste Vénica, Christelle Faucoulanche, Albert Martín, Manuel Asensi, Álvaro Icaza, Blanca Pérez Portabella, Esther Bonilla Martínez, Tomás Martínez Eraso, Emilio Tarazona, Verónica Luyo Torres, Victoria Sacco, Myriam Rubio, Jaime Iregui, Renato Gómez.

**CRÉDITOS**

Edición: Mónica Eraso Jurado y Lina Castañeda Bonilla.

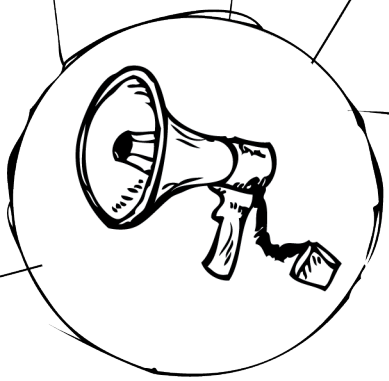
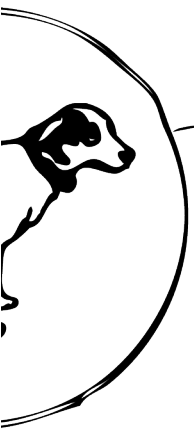
Diseño:Álvaro Icaza

BY NC ND

EL MUSEO
TRAVESTI DEL PERÚ

PERR@
HABLA

¿DIJO UD
LESBIANA?



SI TE DICEN PERRA
...TIENE RAZÓN